

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

Кафедра этномузыкологии

На правах рукописи



ИОАННУ Марина

**МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР ГРЕЦИИ
В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ НИКОСА СКАЛКОТАСА**

Специальность 5.10.3. – Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
кандидат искусствоведения, доцент

Попова Ирина Степановна

Санкт-Петербург

2024

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
ГЛАВА 1. Основные вехи жизни и творчества Никоса Скалкотаса.	
Формирование интереса к греческому фольклору.....	20
1.1. Соприкосновение с народным творчеством в детстве и юности композитора.....	22
1.2. Пребывание в Германии. Первые опыты обработки традиционных греческих мелодий.....	30
1.3. Камерно-инструментальные и симфонические произведения на фольклорном материале.....	51
1.4. Танцевальная музыка Греции в театральных сочинениях.....	70
ГЛАВА 2. «36 греческих танцев» Н. Скалкотаса как вершина художественной обработки музыкально-хореографического фольклора.....	91
2.1. К проблеме установления источников музыкального тематизма.....	93
2.2. Региональные и жанровые особенности фольклорного материала, использованного композитором.....	112
2.3. Особенности построения цикла.....	127
2.4. Творческий метод Скалкотаса в контексте теории и практики неофольклоризма.....	142
2.5. Авторские редакции сочинения.....	160
Заключение.....	174
Список литературы.....	180
Приложение 1. Указатель имён.....	201
Приложение 2. Карты Греции.....	209
Приложение 3. Список произведений Никоса Скалкотаса.....	211
Приложение 4. Греческие народные музыкальные инструменты.....	215

Приложение 5. Либретто сочинений Скалкотаса	223
--	------------

Введение

Актуальность темы исследования. Имя Никоса Скалкотаса (1904–1949) занимает особое положение в когорте греческих композиторов первой половины XX в. Скалкотас получил качественное образование в Греции и Германии, а в пору обучения в классе А. Шёнберга в Прусской академии художеств Берлина¹ находился в средоточии европейского музыкального авангарда 1920-х гг. В период творческой зрелости Скалкотас писал музыку в различных стилях и техниках композиции, создал ряд знаковых сочинений на основе художественных принципов европейского неофольклоризма. Однако судьба наследия греческого музыканта сложилась весьма драматично: многие сочинения утеряны, другие до сих пор не опубликованы, лишь незначительный процент написанного вошел в активную исполнительскую практику.

Научная литература о Скалкотасе чрезвычайно ограничена, представлена, в основном, работами на иностранных языках, в которых творчество композитора рассматривается в исторической перспективе греческой академической традиции. Настоящее исследование имеет специализированный характер и посвящено его сочинениям, опирающимся на традиционную музыку, характеризует способы обработки народных танцевальных мелодий, чему ранее искусствоведы не придавали особого значения.

¹ В год поступления Скалкотаса (1921) учебное заведение называлось Академия художеств Берлина, затем – Прусская академия художеств Берлина (1926–1931), в 1931 г. (год окончания обучения композитора) стало именоваться Прусской академией художеств. Далее в тексте будет использоваться название, принятое на тот момент времени, о котором ведется повествование.

В центре внимания автора находится цикл «36 греческих танцев» для большого симфонического оркестра — вершина творчества Скалкотаса и яркий образец его неофольклоризма. В работе установлены источники, из которых композитор черпал вдохновение, дана характеристика традиционных танцев Греции и их музыкального компонента, выявлены критерии отбора народных мелодий, которыми руководствовался автор при создании сочинения, определены и классифицированы художественные приемы в работе с фольклорным материалом. Заявленный ракурс исследования относится к одному из актуальных направлений современного музыкознания, поскольку сочетает в себе глубокое изучение образцов народного творчества и произведений современной академической музыки.

Степень разработанности темы исследования. Творческое наследие Никоса Скалкотаса изучено недостаточно. На русском языке разрозненные сведения о композиторе встречаются преимущественно в справочных изданиях. Его имя упомянуто в статьях Н. М. Михайловской² и Ф. Аноякиса³, опубликованных в журнале «Советская музыка» в 1950-е гг. В более поздних работах В. Аркадиноса⁴, И. И. Мартынова⁵ и

² Михайловская Н. М. Греческие музыканты // Советская музыка. 1954. № 3. С. 87–90.

³ Аноякис Ф. Музыка в современной Греции // Советская музыка. 1958. № 3. С. 134–137.

⁴ Аркадинос В. Новогреческая музыка // Советская музыка. 1961. № 3. С. 180–182.

⁵ Мартынов И. И. Греция // Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1970. С. 346–347.

С. Я. Колмыкова⁶ речь о Скалкотасе идет только в связи с общей характеристикой новогреческой музыки.

В последние годы имя музыканта неоднократно упоминалось в трудах Г. Кунтуриса, исследовавшего творчество основоположника национальной школы композиции Манолиса Каломириса⁷. В ряде научных статей⁸ и диссертации данного автора⁹ обозначаются параллели и отличия в творчестве двух крупных греческих мастеров XX столетия.

Основные работы о Скалкотасе изданы на греческом, английском и немецком языках. Первый очерк о композиторе «Никос Скалкотас: самобытный гений» был написан Х. Келлером в 1954 г. на английском языке¹⁰. Вторая работа и первая монография на греческом языке «Никос Скалкотас: попытка проникнуть в волшебный мир», вышедшая многие годы спустя, принадлежит перу человека, лично знавшего композитора, – Я. Г. Папайоанну¹¹. Начиная с конца 1990-х гг. интерес к творчеству греческого музыканта неизменно растет; выходят в свет две монографии:

⁶ Колмыков С. Я. Новогреческая музыка // Советская музыка. 1971. № 1. С. 130–134.

⁷ Здесь и дальше — см. Приложение 1. «Указатель имён».

⁸ Кунтурис Г. У истоков новогреческой композиторской школы // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 171–175.

⁹ Кунтурис Г. Основоположник новогреческой музыки Манолис Каломирис и его Вторая симфония: специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение): автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2018. 20 с.

¹⁰ Keller H. Nikos Skalkottas: an original genius // The Listener. 1954. Vol. 52. № 1345. 2011 p.

¹¹ Παπαϊωάννου Γ. Γ. Νίκος Σκαλκώτας – Μια προσπάθεια εισόδου στον μαγικό κόσμο: μονογραφία. Αθήνα: Παλαγρηγορίου – Νάκια Χ., 1997.

Х. Вронтос «О Скалкотасе»¹² и Г. Зервос «Никос Скалкотас и европейская традиция начала XX века»¹³.

Первая публикация эпистолярного наследия композитора была осуществлена Дж. Торнлеем, который обнародовал в журнале «Византийские и новогреческие исследования» статью, основанную на документах берлинского периода (1928–1933) с приложением переводов документов на английский язык¹⁴. В 2003г. Г. Зервос выступил на Международной научной конференции в Вене (Австрия) с докладом «Никос Скалкотас как международный греческий композитор»¹⁵. В том же году в Университете Вены была успешно защищена первая диссертация о творчестве Скалкотаса, принадлежащая венской исследовательнице Н. М. Яклич¹⁶ (на немецком языке). В этой работе сравнивается творчество двух композиторов: М. Каломириса, основателя национальной музыкальной школы Греции, и Н. Скалкотаса, одного из ярких ее представителей.

В публикациях XXI в. более глубоко раскрыты отдельные аспекты творческого наследия композитора. В 2004 г. издана первая работа, посвященная балету «Девушка и смерть»¹⁷, в 2006 г. – монография

¹² Βρόντος Χ. Για τον Νίκο Σκαλκώτα: μονογραφία. Αθήνα: Νεφέλη, 1999. 155 σ.

¹³ Ζερβός Γ. Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20 ου αιώνα: μονογραφία. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2001.

¹⁴ Thornley J. “I beg you to tear up my letters...” Nikos Skalkotas last year in Berlin (1928–1933) // Byzantine and Modern Greek Studies. 2002. Vol. 26. № 1. P. 178–217.

¹⁵ Zervos G. Nikos Skalkottas as a Greek International Composer // Nikos Skalkottas zum 100. Geburtstag (1904–1949), Wien 10 Dezember 2004: thesis. Wien, 2003. P. 103–111.

¹⁶ Jaklitsch N. M. Manolis Kalomiris (1883–1962) – Nikos Skalkottas (1904–1949): Griechische Kunstmusik zwischen Nationalschule und Moderne: doctoral dissertation of musicology. Wien, 2000.

¹⁷ Χριστοδούλου Ν. Το μπαλέτο «Η λυγερή και ο Χάρος» του Νίκου Σκαλκώτα // Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες

Г. Хатзиникоса «Никос Скалкотас: обновление подхода к музыкальному мышлению и интерпретации»¹⁸ и статья Н. М. Ванек «Музыкальная жизнь Греции с 1933 по 1949 годы»¹⁹, в которых представлена характеристика композиторской деятельности Скалкотаса после его возвращения на Родину. 2008 г. был ознаменован появлением первого тематического сборника статей о композиторе под редакцией Х. Вронтоса: «Никос Скалкотас: Один европейский грек»²⁰. В исследовании Е. Манцурани «Жизнь и музыка додекафонии Никоса Скалкотаса»²¹ раскрыты особенности раннего периода творчества композитора.

Из недавних работ назовем книгу К. Демертзиса²², где переизданы его статьи о Скалкотасе, в том числе вышедшие в периодической печати, опубликованы фотографии композитора и – частично – письма. В 2019 и 2021 гг. вышли в свет две публикации об одном из самых популярных сочинений композитора. В статье Н. Христодулу «Никос Скалкотас. “36 греческих танцев”, загадки и мифы. Самое известное или неизвестное

παραστατικές τέχνες, Αθήνα 27–29 Μαρτίου 2009: εργασία / Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Αθήνα, 2004. Σ. 68-83.

¹⁸ Χατζηνίκος Γ. Νίκος Σκαλκώτας: Μια ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας: μονογραφία. Αθήνα: Νεφέλη, 2006.

¹⁹ Wanek N. M. Η μουσική ζωή στην Ελλάδα απο το 1933 εως το 1949 // Πολυφωνία. 2006. Vol. 8. № 3. Ρ. 1–6.

²⁰ Ένας έλληνας ευρωπαίος: συλλογή / επιμέλεια Χάρης Βρόντος. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2019.

²¹ Mantzourani E. The life and twelve-note music of Nikos Skalkottas: monograph. London: Routledge, 2011.

²² Δεμερτζής Κ. Παράλληλα κείμενα για τον Σκαλκώτα: Συγκεντρωμένα άρθρα, κριτικές, μικρές αγγελίες, ανακοινώσεις, σημειώσεις και ομιλίες δημοσιευμένες στην «Προοδευτική Εύβοια» και «Καθημερινή Εύβοια» (1980-1997): μονογραφία. Αθήνα: Ορφέως, 2020.

произведение национальной музыки»²³ партитура симфонического цикла сравнивается с авторскими переработками для других составов. В исследовании М. Василиаду «“36 греческих танцев”, музыкальный памятник современной Греции»²⁴ осмысливается историческое значение данного сочинения для греческой культуры и выявляются причины создания адаптированных версий. Одну из причин М. Василиаду видит в том, что при жизни Скалкотаса «36 греческих танцев» никогда не исполнялись на концертах, и композитор был вынужден идти на компромисс, чтобы быть услышанным современниками.

В ряде научных изданий высказаны ценные наблюдения о результатах творческой деятельности Скалкотаса в контексте европейского неофольклоризма первой трети XX в. В статье К. Роману «Бела Барток и Никос Скалкотас»²⁵ сопоставляются подходы двух крупнейших композиторов к записи и обработке традиционных мелодий.

Нам удалось познакомиться с докладами ряда исследователей о вопросах национальной идентичности творчества Скалкотаса. В 2007 г. на научной конференции в Афинах К. Цургас выступил с сообщением на тему: «Греческое происхождение музыки Никоса Скалкотаса:

²³ Χριστοδούλου Ν. Νίκος Σκαλκώτας, 36 Ελληνικοί Χοροί, ανίγματα και μύθοι. Το πιο γνωστό ή άγνωστο έργο της εθνικής μουσικής // Νέος μουσικός ελληνομνήμων. 2019. Vol. 1. № 4. Ρ. 71–82.

²⁴ Βασιλειάδου Μ. Βύρωνας Φιδετζής: 36 Ελληνικοί Χοροί, ένα μουσικό μνημείο της νέας Ελλάδας // Η καθημερινή, 2021. № 6. URL: <https://www.kathimerini.gr/culture/561388201/vyronas-fidetzis-36-ellinikoi-choroi-ena-moysiko-mnimeio-tis-neas-elladas/> (дата обращения: 14.05.2020).

²⁵ Romanou K. Bella Bartok and Nikos Skalkottas // Bartók's Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work, Budapest 22–24 March 2006: thesis. Budapest, 2006. Ρ. 1–12.

“национальный” или “интернациональный” композитор»²⁶. На конференции «Национальный элемент в музыке» (Афины, 2013) прозвучали два доклада, посвященные различным аспектам творческой деятельности композитора. Г. Зервос рассмотрел «Аспекты эллинизма в музыке Никоса Скалкотаса»²⁷, а К. Левиду сделала сообщение на тему: «Сомнительная миссия: восприятие Скалкотасом истинно греческой музыки и его “36 греческих танцев”»²⁸. Все называемые исследователи относят Скалкотаса к представителям новогреческой национальной композиторской школы.

В сфере изучения танцевальной музыки Греции отметим очевидную недостаточность научной литературы и опубликованных источников на русском языке. Обзорная характеристика отдельных древнегреческих танцев представлена лишь в монографии С. Н. Худекова «История танцев»²⁹, а новогреческих – в «Большой российской энциклопедии»³⁰. В современной Греции активно развивается

²⁶ Τσοῦγκρας Κ. Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: ένας «εθνικός» ή «παγκόσμιος» συνθέτης // «Εντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία: Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση», Αθήνα 24–26 Απριλίου 2007: εργασία / Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Αθήνα. Σ. 19–25.

²⁷ Zervos G. Aspects of hellenicity in Nikos Skalkottas's music // The national element in music, International Musicological Conference, Athens 18–20 of January 2013:thesis. Athens, 2013. P. 288–294.

²⁸ Levidou K. A dubious mission; Skalkottas's Vision of Truly Greek Music and his 36 Greek Dances // International Musicological Conference, Athens 2013: thesis.Athens, 2014. P. 255–266.

²⁹ Худеков С. Н. История танцев: в 4 ч.: учебник. СПб.: Типография «Петербургской газеты», 1913. Ч. 1.

³⁰ Тахо-Годи А. А. Греция Древняя // Большая российская энциклопедия: официальный сайт. М.: БРЭ, 2004. URL: <https://bigenc.ru/music/text/2378423> (дата обращения: 22.12.2021).

практическое освоение народных танцев и разрабатываются методики обучения, тогда как исследовательские работы о народной хореографии серьезно уступают им по количеству. Среди обобщающих трудов отметим книги этнохореографа А. Рафтиса – «Мир греческого танца»³¹ и «Энциклопедия греческих танцев»³², а также публикации Д. Страту³³ и Г. Ашиотиса³⁴. На эти работы мы опирались при характеристике жанров музыкально-хореографического фольклора.

Объектом исследования выступает творчество Никоса Скалкотаса, основанное на образцах греческого музыкально-хореографического фольклора.

Предметом исследования являются сочинения композитора разных жанров, в которых разрабатываются мелодии танцевальных песен и наигрышей Греции.

Материал исследования. Большая часть творческого наследия Н. Скалкотаса до сих пор не издана, в связи с чем основным источником исследования явились рукописи (черновики или чистовики) сочинений композитора и сделанные им расшифровки звукозаписей греческого фольклора, находящиеся в Архиве Никоса Скалкотаса в Музыкальной библиотеке Греции «Лилиан Вудури» (официальная аббревиатура организации – NSA MLGLV) в г. Афины (Греция). В качестве сравнительного материала привлекаются фонографические записи традиционных греческих мелодий из Архива музыкального фольклора

³¹ Ράφτης Α. Ο κόσμος του Ελληνικού χορού: μονογραφία. Αθήνα: Πολύτυπο, 1985.

³² Ράφτης Α. Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού: μονογραφία Αθήνα: Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δώρα Στράτου», 1995.

³³ Στράτου Δ. Οι λαϊκοί χοροί, ένας ζωντανός δεχμός με το παρελθόν: μονογραφία. Αθήνα: Θέατρο Ελληνικών χορών «Δώρα Στράτου», 2020.

³⁴ Ασιώτης Γ. Κυπριακοί Χοροί: Αντρικοί και Γυναικείοι: εγχειρίδιο. Λευκωσία: Printco Ltd, 1962.

Μελπο Μερλϋε (Musical Folklore Archives Melpo Merlier, οφικιαλν αββρεβιαυρα – Μ.Φ.Α.) β γ. Αφινυ (Γρεκνυ).

Δια ρεκονςτρυκκν ιςτορνυ ροαδαννυ «36 γρεκνυκν τανυε» ν ρυα ροκννεννυ βερλννυκονυ περνυοδα ιςπολυζοβαννυ οδυβλνκωβαννυ ματερναλυ επνςτολυρνονυ ναςλεδνυ κομποζντορα (ογο περεπνςκα ρ μευενανομ Μ. Βενακνςομ, δρυζυαμν ν κολλεγαμν – Ν. Αςκντοδυλυ, Μ. Παπαδυοαννυ, Λ. Ραμυ ν δρ.)³⁵. Βοςπρναυε τωρνευα Σκαλκοτας ροβερνεκνμνκνμν προςλεζνυβαννευα δυ κρντυκνςκνμν ζαμετωκαμν β γρεκνυκνυ ν νεμυετωκνυ περνυοδνςκνυκνυ πευατυ. Προδςταβλνεννυ οβ εςτετυκνςκνμν βζγλυαδνμν κομποζντορα φορμνυρνευα ρ οδυορνυ να ρτατυ Σκαλκοτας ο μυζνκε ν μυζνκνντανυ β γρεκνυκνυ περνυοδνςκνυκνυ³⁶.

Πρν οβραυεκνννυ κ οδυβλνκωβαννυμν ιςτουκνμν γρεκνυκονυ φολυκλωρα οβονυο ννμναυε υδελενο ρανννμν ροβνκνμν ναροδνυκνυ πεςεν, βυπουυεννυμν προ νυκνννννυ κομποζντορα ν οορνω ιςβεςτνμν εμυ: «Τρνδυατν ναροδνυκνυ πεςεν Γρεκνυ ν Βοςτοκα» Λ.-Α. Βυργο-Δυοκυδρε³⁷, «260 ναροδνυκνυ πεςεν» Γ. Παοτυκως³⁸, «Αρνον: Μυζνκα γρεκωβ ν τομ ννδε,

³⁵ Thornley J. “I beg you to tear up my letters...” P. 178–217.

³⁶ Σμ., ναπρνμερ: Σκαλκώτας Ν. Η μουςνκωκρντυκνυ // Η μουςνκνυ ζωή. 1931. Νο 6. Σ. 6–12; Σκαλκώτας Ν. Το δνμωτυκώ τραγούδν // Νεοελλνκνυ γράμματα. 1938. 23 Ιουλ. (Νο 86). Σ. 8–10.

³⁷ Bourgault-Ducoudray L.-A. Trente melodie populaires de Grece & d’ Orient: Pour chant et piano: collection ay. Paris: H. Lemoine et Cie pref., 1876.

³⁸ Παοτυκώς Γ. 260 Δνμωτυκώ Άςματα απο του ρτώματος του ελλνκνυκώ λαού της Μνκράς Αςνυας, Μακεδοννυας, Ηπειρου και Αλβαννυας, Ελλάδος, Κρήςτης, Νηςών του Αγναίου, Κύπρου και των παραλίωντης Προποντύδος ρυλλεγέντα και παραςημανθέντα : ρυλλογή. Αθήνα: Τύπονς Π.Δ. Σακελλαρνυου, 1905.

в каком она сохранилась с древних времен до наших дней»³⁹, «50 песен Пелопоннеса и Крита» К. Псахоса⁴⁰, «Песни Румели» М. Мерлье⁴¹ и др.

Цель работы заключается в установлении роли греческого музыкально-хореографического фольклора в произведениях Н. Скалкотаса.

В работе решается **ряд исследовательских задач:**

- определение этапов возникновения и развития интереса Н. Скалкотаса к музыкальному фольклору Греции;
- выявление симфонических, камерно-инструментальных и театральных сочинений композитора на фольклорном материале;
- представление результатов деятельности Н. Скалкотаса с опубликованными и архивными источниками народной музыки;
- раскрытие региональных и жанровых свойств традиционных мелодий, использованных в произведениях композитора;
- оценка творческого метода работы Н. Скалкотаса с музыкально-хореографическим фольклором;
- установление исторического значения «36 греческих танцев» Н. Скалкотаса в музыке XX в.

Научная новизна. Настоящее исследование представляет собой первый обобщающий труд о творчестве Никоса Скалкотаса на русском языке, где его наследие изучается в русле проблематики «композитор и фольклор». Выбранный аспект ранее не являлся предметом специального

³⁹ Ρεματά Α. Συλλογή Αρίων Η μουσική των ελλήνων ως διεσώθη απο των αρχαιοτά των χρόνων μέχρι της σημερον: συλλογή. Αθήνα: Κωστακιά της Λάμπρος Παλαιο βιβλιοπωλείο Βιβλιογνωσία, 1917.

⁴⁰ Ψάχος Κ. 50 δημοτικά άσματα Πελλοπονήσου και Κρήτης: συλλογή. Αθήνα: Συλλογή ωδείου Αθηνών, 1930.

⁴¹ Μερλιέ Μ. Τα τραγούδια της Ρουμέλης: συλλογή. Αθήνα: Βιβιοπωλείων Ι. Ν. Σιδερί, 1931.

внимания ни в трудах российских ученых, ни в зарубежной науке. В известной нам научной литературе не получил системного осмысления неофольклоризм Скалкотаса, не раскрыт творческий метод композитора в разработке традиционных греческих мелодий. В исследовании прослеживаются этапы становления композиторской индивидуальности Скалкотаса, показан процесс вызревания интереса к традиционной музыке Греции, обозначена ведущая роль музыкально-хореографического фольклора в сочинениях разных жанров.

Новизна авторского подхода связана с введением в научный оборот российского музыкознания рукописного наследия Скалкотаса, изучением звуковых материалов из Архива музыкального фольклора Мельпо Мерлье, с которыми композитор работал в период создания «36 греческих танцев», а также привлечением значительного массива данных на иностранных языках (греческом, английском, немецком) в переводах на русский язык.

Предлагаемая работа восполняет лакуны, связанные с изучением творчества композитора в контексте стержневых путей развития академической музыки XX в. Результаты проведенного исследования вносят посильную лепту в осмысление цикла «36 греческих танцев» для большого симфонического оркестра как сочинения в неофольклорной стилистике. Впервые на русском языке обозначена его роль в творчестве греческого музыканта, раскрыты этапы создания произведения, выявлены источники традиционных мелодий и обобщены приемы работы композитора с ними.

Теоретическая и практическая значимость. В исследовании осмысляется роль Никоса Скалкотаса в становлении и развитии новогреческой музыки и в контексте европейского неофольклоризма первой трети XX в. В диссертации выявлены характерные жанровые, региональные и музыкально-стилевые особенности традиционных греческих танцев, получившие преломление в творчестве композитора,

раскрыт творческий метод Скалкотаса. Изучение нотаций народных мелодий, выполненных Н. Скалкотасом по фонограммам Архива музыкального фольклора Мельпо Мерлье, вносит существенный вклад в формирование источниковой базы музыкально-фольклористических исследований и изучение истории этномузыкологии.

Материалы данной научной работы могут способствовать активизации интереса исполнителей, в том числе российских, к творчеству Скалкотаса, привлечению внимания молодых греческих музыкантов к фольклорным образцам и к возможностям их преломления в формах академического музыкального искусства. Результаты проведенного исследования могут быть использованы в расширении тематики учебных курсов по дисциплинам «История зарубежной музыки», «История фольклористики и этномузыкологии» в консерваториях и институтах искусств.

Методология и методы исследования. Особенность настоящей работы связана с применением методов, сформировавшихся в зарубежном и отечественном музыковедении и этномузыкологии.

Исследование опирается на методологию отечественного исторического и аналитического музыкознания, изложенную в трудах Б. В. Асафьева⁴², Е. А. Ручьевской⁴³, Л. А. Мазеля⁴⁴, В. А. Цукермана⁴⁵,

⁴² Асафьев Б. В. О народной музыке / Сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Земцовского, А. Б. Кунанбаевой. Л.: Музыка, 198.; Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. 2-е изд. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971; Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977; Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания: монография / Сост., вступ. статья и коммент. А. Н. Дмитриева. М.: Музыка, 1974.

⁴³ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. М.: Музыка, 1977.

⁴⁴ Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Сов. композитор, 1978; Мазель Л. А. О мелодии [Текст]. М.: Государственное музыкальное издательство, 1952; Мазель Л. А. Проблемы

В. П. Бобровского⁴⁶, М. С. Друскина⁴⁷, Т. С. Бершадской⁴⁸ и др. Изучение наследия Никоса Скалкотоса проводится с учетом подходов, реализованных в статьях и монографиях греческих авторов: Е. Мантзурани, К. Левиду, К. Роману, Г. Папайоанну, Х. Вронтоса, К. Демерциса и Г. Зервоса.

В решении проблемы «композитор и фольклор» автор руководствуется разработками, предложенными в трудах российских ученых: Е. В. Гиппиуса⁴⁹, И. И. Земцовского⁵⁰, Г. Л. Головинского⁵¹,

классической гармонии [Текст]. М.: Музыка, 1972. 616 с.: схем., нот. ил.; Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. М.: Музыка, 1983.

⁴⁵ Цукерман В. А. Анализ музыкальных произведений: вариационная форма: учебник для музыкальных вузов. М.: Музыка, 1974. 241 с.: нот.

⁴⁶ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы [Текст]: исследование. Москва: Музыка, 1978. 332, [1] с.: нот.

⁴⁷ Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л.: Ленинградская филармония, 1936; Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М.: Сов. композитор, 1973; Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. 2-е изд., испр. и доп. Л.; М.: Сов. композитор, 1979.

⁴⁸ Бершадская Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: Композитор, 1997; Бершадская Т. С. К проблеме общей теории лада // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. Кн. 2. С. 278–280.

⁴⁹ Балакирев М. А. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / Ред., предисл. и примеч. проф. Е. В. Гиппиуса. М.: Музгиз, 1957.

⁵⁰ Земцовский И. И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке: монография. Л.; М.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1978.

⁵¹ Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков: очерки: монография. М.: Музыка, 1981.

Л. П. Ивановой⁵², Н. Ю. Жоссан⁵³, А. В. Денисова⁵⁴, И. А. Демидовой⁵⁵, И. С. Воробьева⁵⁶ и др.

При изучении рукописей Скалкотаса применяются методы источниковедения и музыкальной текстологии. В диссертации учтены опыты исследования рукописного наследия западно-европейских композиторов: А. И. Климовицкого⁵⁷ и Т. В. Шабалиной⁵⁸.

При характеристике музыкально-хореографического фольклора Греции используется терминология и принципы анализа, выработанные греческими этномузыкологами и этнохореологами А. Рафтисом, Д. Страту, Г. Ашиотисом⁵⁹.

Нотные расшифровки греческого музыкального фольклора, выполненные Н. Скалкотасом, рассматриваются с позиций теоретического

⁵² Иванова Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Санкт-Петербургская консерватория. СПб., 2005.

⁵³ Жоссан Н. Ю. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века // Вестник Башкирского университета. Т. 18. № 1. Уфа, 2013. С. 105–108.

⁵⁴ Денисов А. В. Музыкальные цитаты: справочник. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2013.

⁵⁵ Демидова И. А. Валерий Гаврилин и фольклор. Архивные материалы в творческом наследии композитора: монография. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2014.

⁵⁶ Воробьев И. С. К вопросу об адаптации фольклорной традиции в современном композиторском творчестве // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4. С. 65–70.

⁵⁷ Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена [Текст]: Исследование. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979.

⁵⁸ Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999.

⁵⁹ Работы данных авторов указаны выше – см. сн. 31–34.

отечественного этномузыкознания, изложенных в работе Э. Е. Алексеева⁶⁰.

Положения, выносимые на защиту:

1. Фольклор Греции нашел отражение во многих сочинениях Н. Скалкотаса, различных в жанровом и стилистическом отношении и на всех этапах творческого пути. Ключевые произведения композитора (симфонический цикл «36 греческих танцев» и его авторские редакции для камерно-инструментальных составов, большинство балетов) основаны на музыкально-хореографическом фольклоре его Родины.

2. Н. Скалкотас изучал фольклорные публикации, общался с собирателями, воспринимал народную музыку в быту и на фестивалях, транскрибировал фонографические записи традиционных песен и наигрышей, что позволило ему воплотить в своих произведениях характерные ладово-мелодические, ритмические, композиционные, темброво-колористические и жанровые особенности различных музыкальных диалектов Греции.

3. В «36 греческих танцах» Скалкотас представил своеобразную энциклопедию музыкально-хореографического фольклора, используя мелодии из 7 регионов страны (Эпира, Полопонесса, Македонии, Фессалии, центральной Греции, островов Эгейского моря и Крита) и основных танцев (цамикос, сушта, каламатьянос, сиртос, мазохтос и пентозалис).

4. Своеобразие творческого метода Скалкотаса в отношении к фольклорному материалу связано с точным и неточным цитированием, а также стилизацией. Опираясь на достижения Б. Бартока и И. Ф. Стравинского (в русском периоде), Скалкотас достиг высокого

⁶⁰ Алексеев Э. Е. Нотная запись народной музыки: Теория и практика. М.: Сов. композитор, 1990.

уровня композиторского мастерства и художественно-эстетического результата в разработке традиционных греческих мелодий.

5. Историческое значение наследия Скалкотаса на материале народной музыки заключается в первом опыте применения принципов неофольклоризма в греческой академической музыке. Симфонический цикл «36 греческих танцев» является самым известным в мире сочинением композитора, вписавшим его фигуру в историю музыки XX в.

Соответствие диссертации паспорту специальности 5.10.3.

Исследование соответствует следующим пунктам специальности 5.10.3 — Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение): п. 2 (История западноевропейской музыки), п. 6 (Этномузыкознание (фольклористика)).

Степень достоверности и апробация результатов. Материалы диссертации проходили обсуждение на заседаниях кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Результаты научных исследований автора были изложены в выступлениях на международных конференциях «VIII Санкт-Петербургский международный культурный форум» (Санкт-Петербург, 2019) и «Этномузыкология: история, теория, практика» (Санкт-Петербург, 2020, 2021 и 2022), на ежегодной внутривузовской научно-методической конференции «Аспирантские чтения» (Санкт-Петербург, 2020, 2021 и 2022), на Международной научно-практической конференции «Народная музыка сквозь века и границы» (Санкт-Петербург, 2022). Концепция автора отражена в пяти опубликованных научных статьях, три из которых входят в перечень журналов, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией Российской Федерации. Общий объемом публикаций составляет 4,4 п. л., где авторский вклад соискателя – 3 п.л.

Глава 1.

Основные вехи жизни и творчества Никоса Скалкотаса.

Формирование интереса к греческому фольклору

Творческое наследие композитора Никоса Скалкотаса не столь обширно, но значительная его часть создана в опоре на греческую национальную музыкальную традицию. За два с небольшим десятилетия композиторского творчества он написал более 70 произведений, часть которых была утрачена⁶¹. Прожив яркую, но очень короткую жизнь, Скалкотас продемонстрировал многообразие способов творческого самовыражения: он сочинял тональную и атональную музыку, экспериментировал с серийностью, работал в технике додекафонии. Ряд произведений композитора отражает художественно-эстетическую концепцию европейского неофольклоризма первой трети XX в.

В настоящей главе представлена попытка ответить на следующие вопросы: было ли обращение к греческой народной музыке случайным выбором композитора или закономерным результатом его творческих исканий; мог ли Скалкотас при иных обстоятельствах жизни продолжить развитие начинаний своего главного наставника в области композиции А. Шёнберга⁶², полностью отказавшись от фольклорного наследия?

В вопросах периодизации творчества Скалкотаса настоящая работа основывается на подходах зарубежных исследователей – прежде всего

⁶¹ Список всех произведений Скалкотаса – см.: http://www.skfe.com/aifs/aifs/Skalko/Skalkottas_catalogue.html (дата обращения: 15.04.2016).

⁶² См. о Шёнберге: Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 424 с.; Павлишин С. Арнольд Шёнберг: монография. М.: Композитор, 2001; Шёнберг А. Письма. СПб.: Композитор, 2008.

Е. Мантзурани и Г. Папаиоанну⁶³; при изложении биографических фактов и оценке достижений композитора в рамках того или иного периода акцент сделан на постепенном вызревании интереса Скалкотаса к народной музыке и отражении результатов этого процесса в его творчестве.

В подразделе 1.1. раскрывается начальный этап становления музыкальной индивидуальности Скалкотаса – прослеживается влияние семьи и окружения, устанавливается роль педагогического коллектива Афинской консерватории в развитии личности и эстетического кредо музыканта.

Подраздел 1.2. посвящен периоду пребывания в Германии (1921–1933), где началась творческая деятельность Скалкотаса как композитора. На данном этапе исследования выявляется художественно-эстетический контекст, повлиявший на формирование мировоззрения молодого музыканта, обнаруживаются связи Скалкотаса с берлинской творческой интеллигенцией, характеризуются первые сочинения на фольклорном материале.

В подразделе 1.3. рассматриваются сочинения Скалкотаса периода творческой зрелости, написанные по возвращении в Грецию (1933–1949), раскрывается история создания симфонического цикла «36 греческих танцев», на примере камерно-инструментальных произведений обсуждаются подходы композитора к преломлению народного мелоса.

В подразделе 1.4. рассмотрены сочинения для музыкального театра, в особенности, его балетное творчество, выявлены источники и приемы

⁶³ Are appraisal of Nikos Skalkottas dodecapronic compositional techniques // Crossroads: Greeceas an intercultural pole of musical thought and creativity, Greece 2011. School of Music Studies. Athens, 2011. P. 1–20; Παπαϊωάννου Γ. Γ. Νίκος Σκαλκώτας – Μια προσπάθεια είσδους εις τον μαγικό κόσμο: μονογραφία...

работы Скалкотаса с образцами греческого музыкально-хореографического фольклора⁶⁴.

1.1. Соприкосновение с народным творчеством в детстве и юности композитора

Никос Скалкотас родился 8 марта 1904 г. в г. Халкида (Греция)⁶⁵ в семье потомственных музыкантов. Его дед по отцовской линии, отец и дядя не только состоялись как профессионалы, но и, что типично для греческой культуры, музицировали в рамках фольклорной традиции, что слышал будущий композитор.

В статье К. Демерциса⁶⁶ «Оценка международного признания в творчестве Н. Скалкотаса»⁶⁷ детально рассмотрен вопрос о роли фольклора локальных территорий в музыкальном развитии композитора. Исследователь обозначил четыре местные традиции, народную музыку которых Скалкотас знал лучше других.

⁶⁴ Проблематика настоящей главы освещена в публикации: Иоанну Μ., Попова И. С. Греческий танец «Сиртос» в балете Никоса Скалкотаса «Море» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. Вып. 4. С. 6–17.

⁶⁵ Биографические сведения о Скалкотасе изложены по источникам: Βρόντος Χ. Για τον Νίκο Σκαλκώτα... Σ. 155; Ζερβός Γ. Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20 ου αιώνα... Σ. 342; Χατζηνίκος Γ. Νίκος Σκαλκώτας: Μια ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας... Σ. 198.

⁶⁶ Δεμερτζής Κ. Η. Σκαλκωτική ενορχήστρωση: Μια εισαγωγή στο ιδεολογικό και συνθετικό σύστημα του Νίκου Σκαλκώτα: μονογραφία...

⁶⁷ Δεμερτζής Κ. Αναφορά στην διεθνή διάσταση της Σκαλκωτικής βιογραφίας // Τιμητικός τόμος αρχιεπισκόπου Δημητρίου. 2001. № 1. URL: <http://www.kostasbeys.gr/articles.php?s=3&mid=1096&mnu=1&id=23148> (дата обращения: 14.05.2020).

Предки композитора по отцовской линии происходили с острова Тинос⁶⁸ в Эгейском море (архипелаг Кикладес). Здесь жил прадед Скалкотаса, который, как гласило семейное предание, прекрасно играл на скрипке народные греческие мелодии. Жители острова считают, что в этой местности берет начало музыкальная родословная греческого композитора.

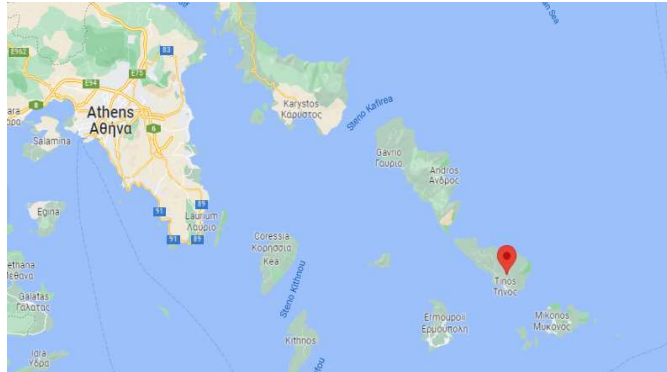


Рис. 1. Карта острова Тинос (греч. Τήνος)⁶⁹

Мать Скалкотаса, Иоанна Скалкота, родилась и жила до замужества в деревне Хостя в гористой местности под названием Беотия Центральной Греции (северо-западнее Афин) (См. Приложение 2. Рисунок 69).

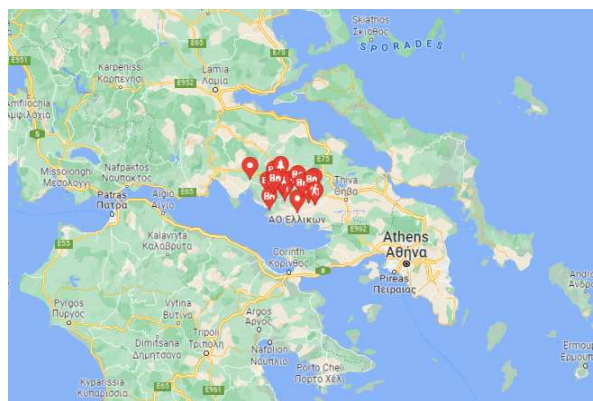


Рис. 2. Карта местности Беотия, где расположена деревня Хостя (греч. Χώστια)⁷⁰

⁶⁸ На Тиносе периодически проводятся музыкальные мероприятия в честь композитора, звучат его произведения и исполняется греческая народная музыка.

⁶⁹ Tinos: электронный ресурс. URL: <https://www.google.com/maps/place/Tinos> (дата обращения: 02.06.2022).

В монографии Я. Папайоанну, друга семьи греческого композитора, упоминается, что мать Никоса пела дома народные песни⁷¹. Звучание традиционных греческих мелодий в исполнении матери послужило для юного Никоса источником самых первых и весьма ярких фольклорных впечатлений, определивших впоследствии его стойкий интерес к народной музыке.

Семья родителей Скалкотаса поселилась на Халкиде (один из островов Эгейского моря, административный центр провинции Эвия), где и появился на свет будущий музыкант.

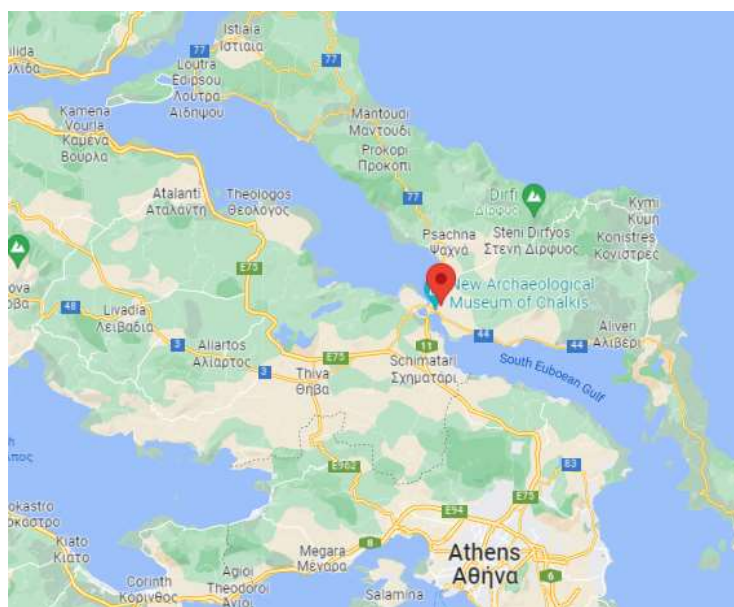


Рис. 3. Карта местности, где расположен город Халкида (греч. Χαλκίδα)⁷²

Отец будущего композитора, Александрос Скалкотас, состоял в должности флейтиста Халкидской филармонии, а дядя, Константинос Скалкотас, некоторое время работал там же помощником дирижера и обучал игре на музыкальных инструментах юных оркестрантов. Именно

⁷⁰ Elikonas: электронный ресурс. URL: <https://www.google.com/maps/search/Πρόδρομος+Ελικώνος+Βοιωτίας> (дата обращения: 02.06.2022).

⁷¹ Παπαϊωάννου Γ. Γ. Νίκος Σκαλκώτας – Μια προσπάθεια είσδυσεις στον μαγικό κόσμο: μονογραφία...

⁷² Chalkis: электронный ресурс. URL: <https://www.google.com/maps/place/Chalcis> (дата обращения: 02.06.2022).

он начал занятия музыкой с пятилетним мальчиком – учил его играть на скрипке.

Неудивительно, что музыкальный талант Н. Скалкотаса и его успехи как скрипача были довольно рано замечены, и в 1910 г. семья Скалкотасов переехала в столицу, чтобы дать мальчику основательное музыкальное образование. Отец и дядя также продолжили работу в Афинах на музыкальном поприще, хотя сведения об этом весьма скудны. Известно к примеру, что отец композитора засвидетельствовал смерть брата в 1932 г. (это отражено в соответствующем документе): «Александрос Скалкотас, 50-летний музыкант и житель Афин, выступил в качестве свидетеля в городе Афины, заявив, что в Афинах, 27 сентября, во вторник, в 10 часов утра тысяча девятьсот тридцать второго года, скончался его брат Константинос Скалкотас, женатый, живущий в Афинах, родившийся в Халкидах, 58 лет, музыкант»⁷³.

В Афинской консерватории Никос обучался по классу скрипки в период с 1910 по 1920 гг. Он окончил учебное заведение с золотой медалью, с блеском исполнив на выпускном экзамене Концерт для скрипки с оркестром Л. ван Бетховена. Камиль Сен-Санс, услышавший его исполнительский дебют, предрек молодому музыканту великое будущее.

Афинская консерватория (*греч.* Ωδείο Αθηνών), открытая в 1871 г., была первым в стране профессиональным музыкальным учебным

⁷³ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Ληξιάρχου της πόλεως Αθηνών του δήμου Αθηνών της Επαρχίας Αθηνών, ενεφανίσθη ο Αλέξανδρος Σκαλκώτας ετών 50 επαγγέλματος μουσικός, κάτοικος Αθηνών και εδήλωσεν ότι εν Αθήνες και εις την οικεία κειμένη εν τη οδώ [δυσανάγνωστο] αριθ. 20 την 27ην του μηνός Σεπτεμβρίου ημέραν Τρίτην και ώραν 10 π. μεσημβρία του χιλιοστού εννεακοστού τριακοστού δευτέρου έτους απεβίωσε ο αδελφός του Κωνσταντίνος Σκαλκώτας, έγγαμος κάτοικος Αθηνών, γεννηθείς εν Χαλκίδι, ηλικίας ετών 58, επαγγέλματος μουσικός» (Δεμερτζής Κ. Αναφορά στην διεθνή διάσταση της Σκαλκωτικής βιογραφίας).

заведением и располагала лучшим на тот момент педагогическим составом. В консерватории преподавали, по крайней мере, две яркие творческие личности, которые не могли не оказать влияние на творческое становление Никоса Скалкотаса. К сожалению, точные данные о преподавателях будущего греческого композитора в опубликованных источниках отсутствуют.

В 1904–1919 гг. в Афинской консерватории работал Константинос Псахос – музыковед, собиратель и исследователь греческого музыкального фольклора, преподававший здесь византистику и, возможно, другие дисциплины. Псахос выпустил три региональных фольклорных сборника, первый из которых вышел в свет в год поступления Скалкотаса в консерваторию:

1. «Народные песни Скироса⁷⁴» (1910)⁷⁵;
2. «Народные песни Гортинии⁷⁶» (1923)⁷⁷;
3. «50 народных песен Пелопоннеса и Крита» (1930)⁷⁸.

Сборники Псахоса, основанные на музыкальном материале из различных регионов страны, стали первыми греческими изданиями подобного типа. Интерес к региональному компоненту отличает и подход Скалкотаса, использовавшего в «36 греческих танцах» наиболее

⁷⁴ Скирос (*греч.* Σκύρος) – остров в Эгейском море, включен в группу островов Спорадес (*греч.* Σποράδες).

⁷⁵ Ψάχος Κ. Δημώδη άσματα Σκύρου, τρία θεσσαλικά, εν της Σαλαμίνος και εν των Ψαρών: εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν: συλλογή. Αθήνα: Σπυρίδωνος Κουσουλινού, 1910. 55 σ.

⁷⁶ Гортиния (*греч.* Γορτυνία) – муниципалитет в регионе Аркадия (Пелопоннес, Греция).

⁷⁷ Ψάχος Κ. Δημώδη άσματα Γορτυνίας: εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν, εκδιδόμενα δαπάνη του εν Πειραιεί Γορτυνιακού Συνδέσμου: συλλογή. Αθήνα: Κουλτούρα, 1923.

⁷⁸ Ψάχος Κ. 50 δημοτικά άσματα Πελλοπονήσου και Κρήτης: συλλογή...

характерные мелодии из различных локаций материковой и островной частей страны. В результате анализа этого сочинения было выявлено, что ряд авторских мелодий, написанных композитором, был создан под непосредственным влиянием сборников Псахоса (См. подробнее в подразделе 2.1).

В годы учебы Скалкотаса в Афинской консерватории здесь преподавал основоположник новогреческой композиторской школы Манолис Каломирис. Оба композитора в одно время находились в этом учебном заведении: один из них приехал сюда получать музыкальное образование, другой – преподавать, совершенствовать систему подготовки профессиональных музыкальных кадров в Греции.

В Афинской консерватории Каломирис занимал должность профессора фортепиано и теории музыки (1910–1919). Он имел солидное музыкальное образование, полученное в стенах Венской консерватории, и опыт педагогической работы в Харьковском музыкальном училище Русского музыкального общества (1906–1910). Деятельность в Афинской консерватории не в полной мере отвечала запросам музыканта, поэтому в 1919 г. он покинул это учебное заведение и основал Греческую консерваторию⁷⁹, которую возглавлял до 1926 г., а затем открыл

⁷⁹ Греческая консерватория (*греч.* Ελληνικό Ωδείο) – учебное заведение в Афинах, основанное в 1919 г. М. Каломирисом. Греческая консерватория имела ряд филиалов по всей стране и, в том числе, на Кипре.

Национальную консерваторию в Афинах⁸⁰ (руководил ею до 1948 г., параллельно являясь директором Национальной оперы Греции⁸¹).

Деятельность Каломириса в области музыкального образования протекала в русле создания национальной школы профессиональных кадров⁸². В частности, он был одним из первых греческих авторов, написавших учебники по музыкально-теоретическим дисциплинам. Личность Каломириса имела важное значение в деле подготовки творческой молодежи в Афинской консерватории, где в те же годы учился Скалкотас. Более того, в 1910-е гг. Каломирис тесно сотрудничал с К. Псахосом, преподававшим в Афинской консерватории и познакомившем уже состоявшегося композитора с многообразием греческого музыкального фольклора (См. подробнее в подразделе 1.3).

Для Каломириса как основоположника новогреческой композиторской школы, опора на фольклор стала одним из приоритетов творческой деятельности. Являясь автором 5 опер, 3 симфоний, фортепианного концерта, вокальных циклов и отдельных песен, фортепианной и иной камерной музыки, сочинений для хора, Каломирис воспринял и творчески переработал музыкальные традиции русских композиторов «Могучей кучки», прежде всего Н. А. Римского-Корсакова, испытал существенное влияние Р. Вагнера, но, вместе с тем, последовательно опирался на фольклорное наследие Греции. Некоторые народные мелодии, к которым позднее обращался в своем творчестве

⁸⁰ Национальная консерватория в Афинах (*греч.* Εθνικό Ωδείο Αθηνών) основана в 1926 г. Здесь учились Мария Каллас и Леонидас Кавакос. С консерваторией сотрудничали многие известные греческие артисты, среди которых Мария Каллас, Габриэль Пьерне, Димитрис Митропулос и Авра Теодоропулу.

⁸¹ Национальная опера Греции (*греч.* Εθνική Λυρική Σκηνή) была создана в 1939 г. Существует до сих пор как крупнейший театр оперы и балеты страны.

⁸² Кунтурис Г. У истоков новогреческой композиторской школы... С. 171–175.

Скалкотас, вначале прозвучали в произведениях М. Каломириса (См. об этом в подразделе 2.1). Кроме того, в 1930-е гг. Скалкотас и Каломирис неоднократно публиковали статьи в одних журналах и газетах, обсуждая пути развития греческого музыкального искусства⁸³. Несмотря на то, что у нас отсутствует достоверная информация о том, учился ли Скалкотас у К. Псахоса или М. Каломириса, очевидно, что присутствие этих личностей в стенах учебного заведения повлияло на становление эстетических взглядов молодого музыканта.

Наше исследование показало, что в пору творческой зрелости Никос Скалкотас не раз обращался к фольклору тех мест, откуда были родом его предки, где он родился и жил, где впитывал интонационные впечатления от традиционной музыки. Фольклор локальных территорий, значимых для Скалкотаса, нашел воплощение в трех номерах из «36 греческих танцев» для большого симфонического оркестра. Так, например, композитор проникся звучанием двух народных мелодий с острова Сифнос, относящегося, как и Тинос, к архипелагу Кикладес в Эгейском море. Обе мелодии он расшифровал, работая с материалами Архива музыкального фольклора⁸⁴, а затем использовал в качестве опорного тематизма в соответствующих номерах цикла. Первая мелодия стала источником одной из музыкальных тем № 7, «Сифнэйкос. “Колесо”» (*греч.* «Σιφνεϊκός. “Н τρεχαντήρα”»), из Первой тетради цикла (согласно нумерации композитора, 7/Γ⁸⁵), а вторая мелодия фигурирует в № 2,

⁸³ См., например: Καλομοίρης Μ. Η μουσική της Ελλάδας // Η μουσική ζωή. 1931. № 1. Σ. 9–10; Σκαλκώτας Ν. Η μουσικοκριτική... Σ. 6-12; Σκαλκώτας Ν. Το δημοτικό τραγούδι... Σ. 8–10.

⁸⁴ Подробнее об этом архиве и работе с ним Н. Скалкотаса см. в подразделе 2.1.

⁸⁵ Подробнее об оригинальной авторской композиторской нумерации частей цикла см. в подразделе 2.3.

«Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”» (*греч.* «Σιφνεϊκός. “Στην Αγία Μαρκέλλα”»), из Второй тетради (2/II).

Фольклор Родины матери композитора получил воплощение в «Хостианосе» из Третьей тетради «36 греческих танцев» (1/III), а народная мелодия песни «Лодка» («Н Τράτα») из местности Эвия на Халкиде, где композитор провел свои детские годы, прозвучала сначала в балетах «Земля и море Греции» и «Четыре картинки» (оба созданы в 1948), а затем была оркестрована для балета «Море» (1949). Интонационный материал этой песни лег в основу № 3 из балета «Море» (См. подробнее в подразделе 1.4).

Подытоживая, заметим, что впечатления Скалкотаса от живого звучания греческого фольклора непосредственно проявились лишь в зрелый период творчества, однако восприятие народной музыки сыграло существенную роль в его личностном и профессиональном становлении.

Годы обучения Скалкотаса в Афинской консерватории, где в ту пору преподавали выдающиеся личности, также не могли не оказать воздействия на формирование творческой индивидуальности юного музыканта. Несмотря на отсутствие прямых свидетельств об общении Скалкотаса с К. Псахосом и М. Каломирисом, мы можем говорить об определенном влиянии старших коллег на мировоззрение будущего композитора, а также составить общее представление об интеллектуальной среде, в которой рос и развивался греческий композитор.

1.2. Пребывание в Германии.

Первые опыты обработки традиционных греческих мелодий

Первые шаги на композиторском поприще Скалкотас осуществил в годы обучения за пределами Родины. В сентябре 1921 г. в возрасте 17 лет

он приехал в Германию для совершенствования в игре на скрипке, что стало возможным благодаря стипендии Фонда Евангелоса Авероф-Тосица⁸⁶. Скалкотас поступил в класс известного немецкого скрипача В. Хесса в Академии художеств Берлина.

В совокупности, Скалкотас провел в Германии двенадцать лет (1921–1933). Г. Вразитулис⁸⁷ считает, что берлинский период творчества Скалкотаса неоднороден и включает два этапа. *Первый этап* (1921–1927) связан с совершенствованием Скалкотаса как скрипача, последующим разочарованием в исполнительском искусстве и первых опытах в сфере музыкальной композиции. *Второй этап* (1927–1933) – собственно «композиторский», проходит под влиянием идей европейского музыкального авангарда и лично А. Шёнберга, ознаменован созданием произведений в технике додекафонии. В целом, соглашаясь с подобным делением, отметим, что при рассмотрении вопроса о вызревании у Скалкотаса интереса к народной музыке более дробное деление берлинского периода не имеет определяющего значения.

На протяжении первого года пребывания в Германии Н. Скалкотас поддерживал весьма тесные контакты с земляками. Он снимал квартиру вместе с дирижером Д. Митропулосом, познакомился с композитором Я. Константиnidисом, который со временем стал его ближайшим другом. Долгие годы Скалкотас состоял в дружбе со скрипачкой Н. Аскитопулу, в

⁸⁶ Фонд Евангелоса Авероф-Тосица (греч. Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ) был открыт в г. Янина (греч. Γιάννενα) в Греции по предложению Георгиоса Аверова (греч. Γεώργιος Αβέρωφ) (1910–1990) и Вароноса Михаила Тосица (греч. Βαρώνος Μιχαήλ Τσιτσά) (1885–1950). Фонд до сих пор осуществляет финансовую поддержку проектов в области культуры и искусства по всей Греции.

⁸⁷ Βραζιτούλης Γ. Μ. Ο Νίκος Σκαλκώτας στο Βερολίνο (1921–1933): [официальный сайт. Берлин, 2008.]. URL: <https://24grammata.com/o-nikos-skalkotas-sto-berolino-1921-1933/> (дата обращения: 02.06.2022).

позднейшей переписке с которой проясняются многие аспекты жизни и творчества композитора берлинского периода. В начале 1920-х гг. завязываются отношения Скалкотаса с украинской скрипачкой Матильдой (Матлой) Темко⁸⁸, которая позднее, в 1926 г., станет его первой гражданской супругой.

В 1922–1923 гг. Скалкотас делает оркестровку увертюры «Критский праздник» Д. Митропулоса, написанной первоначально для фортепиано соло (1919). В основу произведения положена мелодия народной песни «Фасоль я больше не варю, я не использую больше глиняную посуду» («Δεν ξαναψήνω μπλιό κουκιά, δεν στένω μπλιό τσιγάλι»), услышанная Д. Митропулосом в годы войны 1917–1920 гг. на острове Крит. Это первый для Скалкотаса опыт оркестровки произведения, основанного на фольклорном материале.

В середине 1923 г. Скалкотас переживает первый серьезный творческий кризис в профессиональной сфере и задумывается о композиторской карьере. Сначала он берет уроки у Р. Кана, затем – в 1924–1925 гг. – у К. Ю. Вайля. В четырех сочинениях, созданных в годы обучения у Вайля, прослеживается влияние джаза. Одно из показательных сочинений в этом плане – «Сюита для фортепиано» (1924).

Среди ранних сочинений Скалкотаса обращает на себя внимание «Греческая сюита» («Ελληνική Σουίτα») для фортепиано (1924)⁸⁹ – первое

⁸⁸ В этом браке родились две дочери, одна из которых умерла в раннем детстве. В 1931 г. супруги расстаются, а М. Темко с дочерью Артемидой навсегда покидает Германию.

⁸⁹ Ею нашла, исполнила и записала в 2017 г. Л. Раму: Nikos SKALKOTTAS (1904-1949), From Berlin to Athens. Lorenda Ramou (piano), CD: [официальный сайт. Германия, 2017.] URL: http://www.musicweb-international.com/classrev/2019/Jun/Skalkottas_piano_BIS2364.html (дата обращения: 06.02.2022).

тональное произведение начинающего композитора, включающее элементы греческой традиционной музыки. На влияние фольклора, прежде всего, указывает музыкальный размер $7/8$ во вступительном Allegretto, характерный для мелодий танца *каламатьянос*⁹⁰ (См. об этом танце подробнее в подразделе 2.2) и октавное тремоло в правой руке, типичное для обработок народных мелодий, использовавшихся композиторами греческой национальной школы до Скалкотаса (Рисунок 4).



Рис. 4. Скалкотас Н. «Греческая сюита» для фортепиано (1921). Allegretto (первая часть), фрагмент рукописной партитуры⁹¹ (рамками обозначены музыкальный размер и октавное тремоло)

Вторая часть сюиты – Andantino – написана в стиле греческой городской песни. Музыкальный размер ($2/4$), ритмическая рельефность, музыкальный синтаксис (фразовое деление по двутактам в начале пьесы) и некоторые другие факторы напоминают звучание танца *сиртос*⁹² (См. об этом танце подробнее в подразделе 2.2). Скорее всего, фольклорные аллюзии явились неосознанным отражением слухового опыта молодого композитора (Рисунок 5).

⁹⁰ См. об этом: Иоанну М., Попова И. С. Региональная специфика традиционных греческих танцев: сиртос, каламатьянос, сушта // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. Вып. 6. С. 6–20.

⁹¹ Скалкотас Н. Allegretto // «Греческая сюита»: сюита для фортепиано. Клавир. NSA MLGLV. Коллекция: 081. Номер по каталогу: 79а. Номер архива: 2081. 19 с.: нот.

⁹² См. об этом: Иоанну М., Попова И. С. Региональная специфика традиционных греческих танцев: сиртос, каламатьянос, сушта... С. 6–20.



Рис. 5. Скалкотас Н. «Греческая сюита» для фортепиано (1924). Andantino (вторая часть), фрагмент рукописи⁹³ (рамками обозначены двутактовые музыкальные фразы в начале пьесы)

Годы, проведенные в Берлине, стали для Скалкотаса настоящей школой выживания. Стипендия покрывала финансовые потребности Скалкотаса только в течение первых двух лет, а затем начались непрерывные поиски заработка. Греческий музыкант играл в ресторанах, подрабатывал тапером в кинотеатрах, позднее делал оркестровки «лёгкой музыки» для кинокомпании «Одэон» (англ. Odeon). Летом 1925 г. он писал Н. Аскитопулу, находившейся тогда в Брюсселе, о депрессии, вызванной постоянной нехваткой средств к существованию: «И если каждая ночь кажется годом, а это время бесконечно <...> у меня нет другого выбора, кроме как прогнать этот кошмар, направить свой разум, полный надежды на будущее, и терпеть»⁹⁴.

⁹³ Скалкотас Н. Andantino // «Греческая сюита»: сюита для фортепиано. Клавир. NSA MLGLV. Коллекция: 081. Номер по каталогу: 79a. Номер архива: 2081. С. 1: нот.

⁹⁴ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. «Και αν κάθε βράδυ μου φαίνεται ένας χρόνος, κι' ο χρόνος αυτός ατέλειωτος και ο Σκαλκώτας στη μέση γελοίος ή να διευθύνει ή να παίζει δεν έχω παρά να στέλνω τον εφιάλτη αυτό μακριά, να στέλνω την σκέψη μου γιομάτος ελπίδα στο μέλλον και να υπομένω» (Δεμερτζής Κ. Αναφορά στην διεθνή διάσταση της Σκαλκωτικής βιογραφίας).

К 1925 г. у Скалкотаса складывается отчетливое представление о том, что его будущее связано исключительно с композиторским творчеством. При этом он считает, что практическая реализация этого плана на Родине невозможна. В письме от 16 июня 1925 г. он сообщает Н. Аскитопулу о желании остаться в Германии: «Я получил <...> большое число писем из моего дома, от знакомых, от друзей, от равнодушных, от всех. Как будто все сошлись на одном главном вопросе – моем возвращении в Грецию. Возвращение сейчас в Грецию будет хуже смерти»⁹⁵.

Летом 1925 г. Скалкотас посещает Брюссель, Вену, Зальцбург, города южной Германии, а в ноябре того же года высказывается о возможном переезде в США, о чем также сообщает в письме Н. Аскитопулу: «В последнее время идея Америки снова пришла мне в голову»⁹⁶. В письме от 18 августа 1926 г. к тому же адресату Скалкотас обозначает свои позиции, связанные с написанием музыки, и довольно жестко отзывается о профессионализме греческих композиторов:

⁹⁵ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «*Ἦρθα ἐδῶ καὶ βρήκα <...> μιὰ πλυμμήρα ἐπιστολῶν. Απ'το σπίτι μου, ἀπο γνωστούς, ἀπο φίλους, ἀπὸ ἀδιάφορους, ὅλος ο ὄγκος τῶν γνωριμιῶν μου, σαν νὰ εἶναι ὅλοι συνεννοημένοι ἀπο κοινού, μ'ένα κύριο θέμα, ἡ ἐπιστροφή μου στὴν Ελλάδα. Ο γυρισμός τῶρα στὴν Ελλάδα θα ἦταν χειρότερος καὶ ἀπο θάνατο*» (Bodossaki lectures on demend: официальный сайт. Греция, 2019. URL: <https://www.blod.gr/lectures/opseis-tis-ethnikis-sholis-o-nikos-skalkotas-kai-i-anadeiksi-tis-dimotikis-paradosis-meso-ton-36-ellinikon-horon/> (дата обращения: 14.05.2020).

⁹⁶ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «*Εἶμωνα πραγματικά ὅλο τον καιρό νευρικός. Τον τελευταῖο καιρό στριφογυρίζει πάλι στο μυαλό μου ἡ ιδέα τῆς Ἀμερικῆς καὶ σήμερα δὲν ξέρω πῶς βρέθηκα ἔτσι ἀπογοητευμένος καὶ ἔγραψα σ' ἕναν φίλο μου γιатρό αν υπήρχε τρόπος νὰ με πάρη κοντά του. Αυτός που μου εἶχε про 2 ἐτῶν [τότε] ἐκεῖνο το engagement προσφέρει*» (Δεμερτζής Κ. Αναφορά στὴν διεθνή διάσταση τῆς Σκαλκωτικῆς βιογραφίας).

«Композиция – мой единственный идеал, и мой единственный идеал – научиться сочинять, в отличие от греческих композиторов. Ради бога, все они хорошие любители! Да, Нелли, поверь мне. Я говорю это не из злого умысла или эгоизма – это горькая правда»⁹⁷.

В 1926–1927 гг. Скалкотас приступает к изучению композиции под руководством Ф. Ярнаха. Это пора активных поисков своего творческого «я» как композитора. Сохранилось два ученических сочинения Скалкотаса этого времени. В «Сонатине» для фортепиано (1927) узнаются черты популярного в те годы танца чарльстон, а также присутствуют элементы импровизационного джаза. «15 маленьких вариаций» для фортепиано соло (1927) – первое атональное произведение композитора⁹⁸.

В июне 1927 г., по настоянию друзей, братьев Рудольфа и Вальтера Гёров, Скалкотас поступает в класс А. Шёнберга, недавно покинувшего Вены и приступившего к преподаванию композиции в Прусской академии художеств Берлина. Новатор музыкального искусства, представитель нововенской школы и основоположник техники додекафонии, Шёнберг был одной из самых ярких фигур европейского музыкального авангарда 1920-х гг. Кроме братьев Гёр, в его классе учились Н. фон Ханненхайм, Э. Шмид, В. Циллиг.

⁹⁷ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Είμαι η σύνθεση το μόνο μου ιδανικό και το μόνο μου ιδανικό είναι να μάθω να συνθέτω. Όχι σαν τους Έλληνες συνθέτας, για όνομα του θεού, εκείνοι είναι όλοι τους καλοί ερασιτέχναι! Ναι, Νέλλη, πίστεψε με πως το τελευταίο αυτό δεν το λέω ποτέ απο κακία ούτε απο εγωισμό – είναι μιά πικρή αλήθεια» (Bodossaki lectures on demand).

⁹⁸ Исполненой записано Л. Раму. См.: Nikos SKALKOTTAS(1904–1949), From Berlin to Athens. L. Ramou (piano), CD: [официальный сайт. Германия, 2017.] URL: http://www.musicweb-international.com/classrev/2019/Jun/Skalkottas_piano_BIS2364.htm (дата обращения: 22.05.2020).

Составить представление о педагогическом методе Шёнберга можно по одному из писем неизвестному адресату 1929 г. Оно относится к тому временному периоду, когда у мэтра музыкального авангарда учился начинающий греческий композитор. «Нужно ставить учащегося лицом к лицу с трудностями, проблемами, задачами, спецификой материала; помогать ему познавать их; заставлять его разбираться во всем этом самому, спокойно позволяя ему делать ошибки, но потом их разъясняя и в конце концов помогая ему найти решение»⁹⁹.

Скалкотас весьма воодушевлен новыми музыкальными идеями, сближается с учениками класса Шёнберга, часто вместе с ними музицирует, участвует в организации концертов и иных мероприятий. Первым сочинением, написанным Скалкотасом под руководством Шёнберга в двенадцатитоновой технике, является «Первый струнный квартет» (1928).

В 1928 г. состоялось первое после отъезда в Германию выступление Скалкотаса на Родине. 11 марта Д. Митропулос и симфонический оркестр Афинской консерватории¹⁰⁰ с успехом исполнил «Критский праздник» в оркестровке Скалкотаса, а афинская публика высоко оценила его талант аранжировщика. Вскоре после возвращения в Берлин Скалкотас знакомится со своим земляком, известным меценатом М. Бенакисом. Полезное знакомство приводит к регулярной финансовой поддержке начинающего композитора со стороны Бенакиса, Скалкотас

⁹⁹ Шёнберг А. Письма... С. 198.

¹⁰⁰ В 1893 г. при Афинской консерватории был организован оркестр, который в 1911 г. получил самостоятельный статус. В настоящее время он называется Афинский государственный оркестр (*греч.* Κρατική Ορχήστρα Αθηνών).

получает ежемесячную стипендию вплоть до 1932 г., пока личные отношения между ними не будут навсегда разорваны¹⁰¹.

Начиная с 1928 г. Скалкотас продуктивно работает как композитор и создает ряд произведений, вызвавших значительный интерес со стороны берлинской публики. Все сочинения 1929 г. написаны в технике додекафонии: это первая и вторая сонаты для скрипки и фортепиано, Второй струнный квартет (утерян). В «Немецкой общей газете»¹⁰² была опубликована лестная рецензия на концерт от 29 июня 1929 г.¹⁰³, где были исполнены упомянутые сочинения. По поводу первой сонаты для скрипки и фортепиано критик отметил: «25-летний грек написал очень хорошее произведение камерной музыки, [обладающие. – М. И.] свежестью и решимостью. В нем раскрывается логика человека, привыкшего мыслить музыкально; поток мысли нигде не прерывается, а форма очень ясна»¹⁰⁴.

В начале 1930-х гг. Скалкотас испытывает сильную ностальгию по Греции и высказывается о желании вернуться на Родину. Сведения об

¹⁰¹ В 1928–1931 гг. меценат регулярно давал Скалкотасу деньги на приобретение партитур известных композиторов для собственной коллекции, однако выяснилось, что часть этих средств была потрачена музыкантом на личные нужды. Это обстоятельство стало причиной скандала и прекращения финансирования.

¹⁰² Немецкая общая газета (*нем.* Deutsche Allgemeine Zeitung) издавалась в Берлине в период с 1861 по 1945 гг.

¹⁰³ Deutsche Allgemeine Zeitung. 1929. № 10. URL: <https://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/list/title/zdb/2807323X/-/1929/#jun> (дата обращения: 14.05.2020).

¹⁰⁴ Выдержка из рецензии приведена в переводе К. Демертциса на греческий язык. Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Ο 25χρονος Έλληνας έγραψε ένα πολύ καλό κομμάτι, ένα κομμάτι με φρεσκάδα και αλοφασιστικότητα, στιλιστικά ως μουσική δωματίου εντελώς ενιαίο. Και τα τρία του θέματα μαρτυρούν την εσωτερική λογική ενός ατόμου που έχει διαπαιδαγωγηθεί να σκέφτεται μουσικά, η ροή της επινόησης δε διακόπτεται πουθενά και η φόρμα είναι πολύ καθαρή» (Демертзής Κ. Αναφορά στην διεθνή διάσταση της Σκαλκωτικής βιογραφίας).

этом находим в переписке с греческой пианисткой М. Папайоанну. В письме от 19 июня 1930 г. Скалкотас сообщает: «У меня не так много собственных новостей. Отзывы о нашем концерте [в Берлине. – *М. И.*] различны и зависят от музыкальной рассудительности каждого критика. Более всего я счастлив, что моя мама почти здорова. Все остальное второстепенно. Я рад, что скоро уезжаю из Берлина. Представьте, <...> какую интересную музыку я мог бы написать сейчас»¹⁰⁵. Эмоциональное состояние композитора в этот период нельзя назвать стабильным. В письме от 18 июля 1930 г. тому же адресату Скалкотас сообщает о работе над сочинением по заказу М. Бенакиса, но, вместе с тем, исполнен печали по родным и близким: «Я приехал в Берлин, чтобы закончить работу моего покровителя [Бенакиса. – *М. И.*]. А потом — в прекрасные Афины. У меня сильная ностальгия, я хочу увидеть свою мать, и я хочу знать всю Грецию. Здесь два дня без перерыва идут дожди, <...> без солнца я не пишу свежую музыку»¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Δικά μου νέα δεν έχω πολλά. Οι κριτικές της συναναυλίας μας είναι μοιρασμένες. Ανάλογα με το μουσικό φρόνισμα κάθε κριτικού παίρνει ο καθένας μας τις δάφνες και τα χτυπήματα του. Εγώ είμαι προπαντός ευχαριστημένος που η μητέρα μου είναι σχεδόν καλά στην υγεία της και που σήμερα αποχωρήθηκα σχεδόν για πάντα τον Σένμπεργκ. Όλα τα άλλα είναι δευτερεύοντα <...> Είμαι ευχαριστημένος που σε λίγο θα εγκαταλείψω το Βερολίνο, η ζέστη μου πήρε κι αυτο το μυαλό που είχα όταν ήσουν εδώ. Φαντάσου σε τι ενδιαφέρουσα κατάσταση βρίσκομαι και τι ενδιαφέρουσα μουσική μορούσα αυτή την εποχή να γράψω» (Thornley J. “I beg you to tear up my letters...”... P. 182).

¹⁰⁶ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Ηρθα στο Βερολίνο για να τελειώσω τις δουλειές του προστάτη μου (Μπενάκη) τις οποίες, καθώς ξέρεις κάνω με μεγάλο και αληθινό ενδιαφέρον. Φεύγω σε λίγες μέρες ξανά για την Βιέννη, εκεί θα μείνω 8-10 μέρες πάλι. Και μετά στην ωραιότατη Αθήνα. Έχω μεγάλη νοσταλγία, θέλω να δώ τους δικούς μου, την μητέρα μου και θέλω να γνωρίσω όλη την Ελλάδα. Καλύτερα πράγματα δεν μπόρεσα να σου γράψω σήμερα, και το γράμμα μου είναι

В 1930 г. Скалкотас вновь приезжает в Грецию для участия в премьерe своего нового сочинения. «Концерт для духовых» был исполнен 30 октября Симфоническим оркестром Афинской консерватории. За дирижерским пультом стоял автор музыки. Произведение, написанное в технике додекафонии, критика на Родине композитора приняла враждебно. Авторы рецензий, опубликованных в газете «Вечер»¹⁰⁷, жестко и язвительно высказались в адрес композитора: «Г-н Скалкотас хотел развлечься за счет уважаемых зрителей»¹⁰⁸; «Г-н Скалкотас не вундеркинд: он просто казус, на самом деле очень распространенный в наше время случай полного музыкального краха и отрицательного упрощения искусства»¹⁰⁹; «Г-н Скалкотас наделен неподдельным талантом. Так как же он может писать такую плохую музыку?»¹¹⁰.

Отсутствие признания публики, в особенности, на Родине, стало тяжким бременем для композитора. Отрывки из уничижительных

λίγο εξεζητημένο. Μα και ο καιρός είναι τέλειος βρέχει δύο μέρες αδιάκοπα κίλο σκοτεινιά στο δωμάτιο, χωρίς ήλιο λοιπόν δεν γράφω με φρεσκάδα» (Thornley, J. “I beg you to tear up my letters...”... P. 182).

¹⁰⁷ «Вечер» (*греч.* Η Βραδυνή) – греческая газета, издается в Афинах с 1914 г. по настоящее время.

¹⁰⁸ Фрагменты рецензий опубликованы в переводе на английский язык в работе Дж. Тронлея. Перевод с английского выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Mr Skalkottas wanted to amuse himself at the expense of the respectful audience»(Thornley, J. “I beg you to tear up my letters...”... P. 183).

¹⁰⁹Перевод с английского выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Mr Skalkottas is not a prodigy: he is simply a case, actually a very common case in these times, of complete musical derailment and of the negative levelling down of art» (Thornley, J. “I beg you to tear up my letters...”... P. 187).

¹¹⁰ Перевод с английского выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Mr Skalkottas is endowed with genuine talent. So how is it possible for him to write such bad music?» (Thornley, J. “I beg you to tear up my letters...”...C. 187).

рецензий были упомянуты в статье Скалкотаса, изданной в мартовском номере греческого журнала «Музыкальная жизнь» за 1931 г.¹¹¹. Негативные отзывы в свой адрес композитор воспринял как свидетельство низкого уровня музыкального образования в Греции и неспособности ее профессионального сообщества понять принципы европейского авангардного искусства. Скандальный провал премьеры «Концерта для духовых» подтвердил мысль Скалкотаса о невозможности профессиональной реализации на Родине. В январе 1931 г. композитор с горечью пишет Бенакису: «Я жалею об одном – что могу быть полезен своей стране только издалека»¹¹².

Вместе с тем, и в Германии Скалкотас оставался чужаком. К началу 1930-х гг. он не обрел ни постоянной работы в музыкальной сфере, ни экономической самостоятельности. Он подрабатывал переписчиком нот, что оплачивалось чрезвычайно плохо. Наконец, он не воспользовался предложением Шёнберга занять место оперного репетитора в Государственной опере Берлина. По мнению Скалкотаса, это отвлекло бы его от сочинения музыки.

В 1931 г. композитор работал над созданием Первого фортепианного концерта и Октета в технике додекафонии. Один из однокурсников Скалкотаса по классу Шёнберга, Э. Шмид сообщал тогда же: «Помню очень милого и очень одаренного человека, не только композитора, но и отличного скрипача. От него исходило какое-то южно-европейское тепло, и его музыка, отражавшая это, тронула меня больше, чем музыка Норберта фон Ханненхайма. В день Пятидесятницы 1931 г. Никос пригласил меня в свою прекрасную квартиру. Был, насколько я

¹¹¹ Σκαλκώτας, Ν. Η μουσικοκριτική... Σ. 6-8.

¹¹² Перевод с английского выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «I've one regret – that I can only be useful to my country from for away» (Thornley, J. “I beg you to tear up my letters...”... P. 190).

помню, солнечный день. Скалкотас показал мне Первый фортепианный концерт, который находился в работе. Я был очень впечатлен и помню, что с тех пор восхищался теплотой и эмоциональностью этой музыки»¹¹³.

Летом 1931 г. Скалкотас получил диплом композитора в Прусской академии художеств. Этот факт был очень важен для греческого музыканта, поскольку свидетельствовал о признании его творчества в европейском масштабе. Шёнберг, как вспоминал К. Демерцис, много раз выражал восхищение своим подопечным¹¹⁴. Он называл Скалкотаса «прирожденным композитором» и упоминал в числе немногочисленных достойных учеников, творцов и преемников его музыкальных идей. Несколько позднее, в 1932 г., как член Комитета по присуждению стипендии Ф. Мендельсона, Шёнберг предложил кандидатуру Скалкотаса для получения награды, обосновав это следующим образом: «Из его работы можно понять, что я разрешаю и чего не позволяю своим ученикам. Он выделяется»¹¹⁵.

¹¹³ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Θυμάμαι έναν ιδιαίτερα αξιαγάπητο και πολύ προικισμένο άνθρωπο, όχι μόνο συνθέτη αλλά και εξαιρετικό βιολιστή. Από μέσα του έβγαине κάτι από νοτιοευρωπαϊκή ζεστασιά καιη μουσική του, που αντικατόπτριζε αυτό το πράγμα, με άγγιζε περισσότερο από αυτή του Hannenheim. Την ημέρα της Πεντηκοστής του 1931, ο Νίκος με προσκάλεσε στο όμορφο διαμέρισμάτου. Ήταν, όπως θυμάμαι, μια ηλιόλουστη μέρα. Ο Σκαλκώτας μου έδειξε το 1ο Κονσέρτο για πιάνο, το οποίο επεξεργαζόταν. Μου έκανε ιδιαίτερη εντύπωση και θυμάμαι ότι ήδη από τότε θαύμαζα την ζεστασιά και τον συγκινησιακό χαρακτήρα αυτής της μουσικής» (Βραζιτούλης Γ. Μ. Ο Νίκος Σκαλκώτας στο Βερολίνο (1921–1933): [официальный сайт. Берлин, 2008.] URL: <https://24grammata.com/o-nikos-skalkotas-sto-berolino-1921-1933> (дата обращения: 02.06.2022)).

¹¹⁴ Δεμερτζής, Κ. Αναφορά στην διεθνή διάσταση της Σκαλκωτικής βιογραφίας.

¹¹⁵ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Από το έργο του μπορεί κανείς να αντιληφθεί τι επιτρέπω και τι δεν επιτρέπω στους μαθητές μου.

Завершение обучения в Прусской академии художеств не принесло Скалкотасу счастья, а, напротив, спровоцировало новый виток депрессии. В конце 1931 – начале 1932 гг. Скалкотас переживает сильный творческий кризис. Без каких-либо объяснений он прекращает отношения с людьми из своего ближайшего окружения и перестает сочинять музыку. Возможно, это происходит из-за разрыва с гражданской женой и ее отъездом вместе с дочерью в Швецию, а затем усугубляется финансовыми затруднениями и неуверенностью в своих силах после окончания учебы. Композитор чувствует, что пребывание в Германии теряет для него смысл – он вдали от Родины, без денег и работы, без наставника и без семьи. Единственное произведение, над которым музыкант работает в этот период времени, – Увертюра для оркестра¹¹⁶.

В начале 1930-х гг. Скалкотас пробует себя в качестве музыкального писателя и критика. Он довольно регулярно пишет статьи в греческий журнал «Музыкальная жизнь», где публикуются статьи других композиторов. В октябре 1931 г. в этом журнале выходит статья Каломириса «Музыка Греции»¹¹⁷, где обсуждаются пути развития академической музыки в стране и высказываются размышления о роли фольклора в становлении национальных композиторских школ России и Испании, на которые, по его мнению, необходимо ориентироваться. В этом же номере журнала содержится информация о конкурсе для деятелей греческой культуры, организованном Академией литературы и

Αυτός ξεχωρίζει» (Δεμερτζής, Κ. Αναφορά στην διεθνή διάσταση της Σκαλκωτικής βιογραφίας).

¹¹⁶ Mantzourani E. HansKeller, Nikos Skalkottas: An Original Genius // Tempo. 2013. Vol. 67. No. 52/134. P. 4–15.

¹¹⁷ Καλομοίρης Μ. Η μουσική της Ελλάδας... Σ. 9.

искусства¹¹⁸ в Афинах. Среди номинаций указана «музыкальная композиция», соискатель которой мог получить денежную премию, представив сочинение в национальном стиле¹¹⁹. Информация о конкурсе не могла остаться незамеченной Скалкотасом и наверняка подтолкнула его к мысли написать произведение на основе фольклорных первоисточников, тем более, что премия могла бы поддержать композитора в материальном плане.

В 1931 г. Скалкотас начал делать первые обработки фольклорных мелодий. Четыре созданные им аранжировки народных песен для голоса и фортепиано прозвучали 15 декабря 1931 г. в радиопередаче «Греческие часы» (*англ.* Greek Hours)¹²⁰ на берлинской радиостанции, которую вел К. Закс. Песни были исполнены этническими греками, солистами Берлинской государственной оперы – М. Перра и К. Милонасом, которым аккомпанировал автор музыки. Позднее одна из мелодий, представленных тогда в обработке Скалкотаса, традиционная греческая песня «Лань» («Н Λαφίνα»), легла в основу «Македоникоса» из цикла «36 греческих танцев» (11/II) (См. об этом в подразделе 2.3). Даже если считать, что первоначальным стимулом для создания обработок мог стать заказ известных греческих певцов, мысль об участии Скалкотаса в конкурсе Академии литературы и искусства также не лишена основания. Приступая к обработке народных мелодий, композитор, скорее всего, не предполагал, насколько увлечет его эта деятельность и до какой степени объемным

¹¹⁸ Академия литературы и искусства (*греч.* Ακαδημία γραμμάτων και τεχνών) основана в 1885 г. для поддержки литераторов, художников и музыкантов, их обучения и проведения исследований.

¹¹⁹ Ακαδημία γραμμάτων και τεχνών Διαγωνισμός // Η μουσική ζωή. 1931. № 1. Σ. 3.

¹²⁰ Сведения об этом приведены в монографии: Serbian and Greek music art: A patch to western music history: collection. Chicago: Intellegt, 2009. P. 168.

окажется финальный результат, связанный с созданием «36 греческих танцев» для симфонического оркестра.

Музыковед К. Левиду в докладе «Никос Скалкотас и продвижение народных традиций посредством “36 греческих танцев”»¹²¹ на научной конференции в Афинах (2019)¹²² обозначила роль фольклора в творчестве композитора. Опираясь на материалы неопубликованной переписки Скалкотаса с различными адресатами, К. Левиду показала, как в рамках берлинского периода постепенно изменились художественно-эстетические взгляды композитора и сформировался устойчивый интерес к народному музыкальному творчеству Греции.

Основываясь на эпистолярном наследии композитора, проследим, по возможности кратко, когда и при каких обстоятельствах Скалкотас заинтересовался музыкальным фольклором своей Родины. Наиболее важные документы, проливающие свет на этот вопрос, находим в письмах греческого музыканта М. Бенакису. В статье Джона Тронлея «“Прошу вас порвать мои письма...” Последние годы Никоса Скалкотаса в Берлине (1928—1933)»¹²³ опубликовано 56 писем этому респонденту в переводах на английский язык.

Как следует из переписки, Бенакис, страстный меломан, любитель Р. Вагнера, Й. Брамса и А. Брукнера, изначально не поддерживал

¹²¹ Λεβίδου Κ. Όψεις της Εθνικής Σχολής: Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ανάδειξη της δημοτικής παραδοσης μέσω των 36 ελληνικών χορών // Bodossaki lectures on demand: официальный сайт. Греция, 2019. URL: <https://www.blod.gr/lectures/opseis-tis-ethnikis-sholis-o-nikos-skalkotas-kai-i-anadeiksi-tis-dimotikis-paradosis-meso-ton-36-ellinikon-horon/> (дата обращения: 14.05.2020).

¹²² Конференция «Аспекты национальной музыкальной школы» (греч. «Όψεις της Εθνικής Μουσικής Σχολής») состоялась в марте 2019 г. в Библиотеке Лилян Вудури.

¹²³ Thornley J. “I beg you to tear up my letters...” ...P. 178–217.

увлечение Скалкотаса додекафонией. Он постоянно направлял молодого композитора на написание тональной музыки, советовал изучать традиционные греческие мелодии. Долгое время Скалкотас не разделял эстетические позиции высокого покровителя и выражал свое несогласие в довольно резкой форме. Например, в мае 1931 г. он прямо написал Бенакису: «Вам нравится романтическая музыка <...> но я люблю музыку XX в.»¹²⁴.

Однако в переписке с Бенакисом зимой 1932 г. видны изменения художественных приоритетов Скалкотаса. В январе 1932 г. музыкант сообщил: «Для меня не существует проблемы тональной или атональной музыки, моя забота, как грека, состоит в том, чтобы делать мою музыку как можно более интересной для экспорта за границу, то есть чтобы она была [лучше. – М. И.] по сравнению с музыкальными, эстетическими произведениями других народов»¹²⁵.

В другом письме, датированным январем 1932 г., композитор говорит о своем интересе к греческому фольклору и готовности вернуться на Родину: «Последние два года я втайне и неуверенно размышляю над проблемой греческой музыки <...> почему бы вам не позаботиться о том, чтобы мне дали государственный заказ на аранжировку большого количества народных песен? Вы думаете, я бы не хотел? Вы хотите, чтобы я изложил моральную выгоду – живые отношения с моей страной, с моими соотечественниками, то есть с греками? Кроме того, я хочу заставить некоторых людей замолчать, тех, кто считает, что я не способен

¹²⁴ Перевод с английского выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «You like romantic music ... but I love 21st century music» (Ibid. P. 180).

¹²⁵ Перевод с английского выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «For me there is no problem about 'tonal or atonal, my concern, as a Greek, is for me to make my music as strongly capable as I possibly can for export abroad, i.e. for it to be [positively] compared with the musical, aesthetic products of other peoples» (Ibid. P. 192).

писать тональную музыку. Не лучше ли мне поработать рядом с нашим богатством народных песен? Не лучше ли мне жить в Греции? Но как мне приехать и что мне делать? Я тоскую по Родине больше, чем вы можете представить. Но я уже почти решил приехать осенью или летом»¹²⁶.

В одном из февральских писем 1932 г. Скалкотас формулирует некоторые общие принципы, которым намерен следовать в обработке народных мелодий. В частности, он считает, что композитор должен не только аранжировать народные мелодии, но и сочинять авторские темы в фольклорном стиле, что он с успехом осуществит позднее в «36 греческих танцах» и других сочинениях: «Я не согласен с вашими представлениями о греческой музыке. Греческий композитор может писать греческую музыку, не касаясь греческой народной песни, также как грек может писать полностью немецкую, французскую или итальянскую музыку, несмотря на греческие темы и греческие мелодии. Поэтому, когда вы мечтаете о греческой музыке, рожденной в наших деревнях, на наших горах и наших островах, оставьте в стороне Штрауса, Вагнера и Брукнера»¹²⁷. Несмотря на полемический стиль данного письма, очевидно,

¹²⁶ Перевод с английского выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «For the past two years I've been secretly and diffidently contemplating the problem of Greek music <...> why don't you see to it that I'm given a state commission to arrange a large number of folk songs? You think I wouldn't want to? Do you want me to spell out the moral benefit – a vibrant relationship with my country, with my compatriots – i.e. with the Greeks.? Apart from that, I want to make some people shut their mouths, the ones that make out I'm not capable of writing tonal music. Wouldn't it be better for me to work close to our wealth of folk songs? Wouldn't it be better for me to live in Greece? But how shall I come and what shall I do I? I'm more homesick than you can imagine for my native country. But I've almost decided to come in the autumn or in the summer». (Ibid. P. 192).

¹²⁷ Перевод с английского выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «I don't agree with your ideas about Greek music. A Greek composer can write Greek music without touching the Greek folk song, just as a Greek can write completely German, French

что позиция мецената, радеющего о создании национальной академической греческой музыки на фольклорных основаниях, в определенный период времени нашла отклик в душе музыканта.

В феврале 1932 г. Скалкотас просит Бенакиса принести нужные ему книги – «греческие народные песни (в различных сборниках) – и любую другую интересную греческую книгу, которую вы знаете»¹²⁸. Осталось неизвестным, какие именно сборники народных песен передал композитору Бенакис, однако результаты изучения фольклорных публикаций не заставили себя ждать – ряд традиционных мелодий был вскоре использован Скалкотасом в «36 греческих танцах» (см. об этом подробнее в подразделе 2.3) и других сочинениях (см. ниже). Получив фольклорные материалы от мецената, композитор отрапортовал ему в марте 1932 г.: «Один из греческих танцев закончен и получился неплохим: тональная музыка. Я буду работать над другими аналогичным образом»¹²⁹. Тогда же, в марте 1932 г., композитор послал Бенакису партитуру «Пелопоннисиакоса»¹³⁰. Тема этого танца была написана Скалкотасом как

or Italian music, in spite of Greek themes and Greek melodies. So when you dream of Greek music based on our villages, our mountains and our islands, leave Strauss, Wagner and Bruckner behind you» (Ibid. P. 196).

¹²⁸ Перевод с английского выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «bring me the books I need – Greek folk songs (there are various collections) – and whatever other interesting Greek book you know» (Ibid. P. 200).

¹²⁹ Перевод с английского выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «One of the Greek Dances is finished, and turned out quite well: tonal. I shall work at the others as well» (Ibid. P. 202).

¹³⁰ В рукописи партитуры «36 греческих танцев» указано, что «Пелопоннисиакос» был написан в 1931 г., хотя не исключено, что композитор показал Бенакису ранее написанное сочинение с целью получения финансирования на создание своего нового проекта.

стилизация народной и вошла впоследствии в партитуру «36 греческих танцев» (4/II).

Весной 1932 г. Скалкотас продолжает работу над созданием нескольких обработок греческих танцев, о которых упоминает в переписке: *клефтикоса*, *сиртоса*, *критикоса* и, наконец, «танца Залонго»¹³¹ (см. о народных танцах Греции в подразделе 2.2). Композитор видит в этой работе путь к сердцам своих критически настроенных соотечественников, о чем высказывается в одном из писем: «Эти танцы будут более или менее торжественным примирением»¹³².

Безусловно, Бенакис стимулировал интерес Скалкотаса к греческому фольклору. Даже если первопричиной, побудившей композитора поработать с народной музыкой, стало желание получить от мецената материальную поддержку, Скалкотас вскоре всерьез увлекся этой идеей. Он понял, что написание музыки с опорой на образцы народного творчества поможет ему завоевать греческую аудиторию и поставил себе задачу создать крупное сочинение на фольклорном материале. В общей сложности, работа над созданием «36 греческих танцев» для большого симфонического оркестра заняла около шести лет (1931–1936), отразив динамику интереса и глубину подхода композитора к аутентичному народному мелосу.

В конце 1932 г. Скалкотас и Бенакис перестали общаться. Очередное обращение композитора за финансовой поддержкой не принесло ожидаемых результатов, и общение между ними прервалось. В последнем письме Скалкотаса, датированном 2 января 1933 г., отсутствует какая-либо информация о творческой работе композитора: «Дорогой Маноли. <...> Я надеюсь, что 1933 год принесёт мне больше счастья и,

¹³¹ Thornley, J. “I beg you to tear up my letters...”...P. 203.

¹³² Перевод с английского выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «These dances will be more or less – a solemn reconciliation» (Ibid. P. 204).

наконец, немного душевного спокойствия. У меня нет собственных новостей. Как у вас дела? Теперь в новом году вам придется немного изменить свою жизнь, пишите мне, я буду очень рад, когда мы начнем переписываться [снова. – *М. И.*]. Прошу прощения за финансовые ошибки, нам нужно скорее встретиться, чтобы лучше понять друг друга, чтобы я мог поговорить с вами лично. Вы увидите, что есть шанс для справедливого решения, а также [место. – *М. И.*] для прощения. Я жду вашего письма с бесконечным количеством новостей и большой дружбой. <...> Напишите мне! С уважением, Н. Скалкотас»¹³³.

Однако ожидаемой помощи и поддержки от Бенакиса не последовало. Слишком сильна была обида на Скалкотаса за растрату! Меценат хранил непримиримое молчание, а композитор оказался без стабильного дохода и в долгах. Это совпало с неурядицами в личной жизни (смерть одной из дочерей, расставание с женой и ее отъезд за границу) и нестабильной политической ситуацией (приход к власти в Германии национал-социалистов, последовавшие за этим преследования деятелей искусства и культуры, эмиграция Арнольда Шёнберга в США). Все это подействовало на психологическое состояние Скалкотаса и вынудило его покинуть Германию в мае 1933 г.

¹³³ Перевод с английского выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Dear Manoli, <...>I hope 1933 will bring me great happiness and finally a little peace of mind. I don't have any news of my own. What are you doing then? Now with the new year you'll have to change your life a little, to write to me, I'll be very happy when we start to correspond [again]. I'm sorry for the financial mistakes, we should meet quickly to get to know one another better, so I can talk about everything with you personally. You'll see that there is a place for justice and also [a place] for forgiveness. I'm expecting your letter with infinite amounts of news and lots *at'* friendship. May you 'enjoy whatever you love, write to me!' Yours, N. Skalkottas» (Ibid. P. 206).

Уезжая из страны, Скалкотас не предполагал, что никогда не вернется обратно. Греческий композитор оставил хозяйке берлинской квартиры рукописи всех своих сочинений (см. Таблицу 13 в Приложении 3: «Список произведений Скалкотаса, созданных в берлинский период (1921–1933)»), богатую библиотеку и имущество в качестве залога. Однако все эти материалы оказались утрачены, поскольку в Германию он так и не возвратился. Мечты композитора о европейской музыкальной карьере потерпели крах, и все последующие годы он работал только в Греции.

Итак, в конце берлинского периода творчества, прошедшего под знаком поиска своего творческого «я», в освоении новых техник и принципов музыкальной композиции, Никос Скалкотас впервые осуществил обработки греческих народных мелодий, а также пришел к мысли о создании академической музыки на фольклорной основе. Несмотря на творческий кризис, связанный с болезнями и потерей близких людей, конфликтом с покровителем, сильной ностальгией по Родине, Скалкотас познакомился со сборниками традиционных греческих мелодий и начал делать их аранжировки. И хотя изначальный посыл композитора был связан с выполнением «заказа» или с желанием получить финансовую поддержку и признание на Родине, он увлекся этой работой и в конечном итоге нашел в народной музыке источник новых идей для собственного творчества.

1.3. Камерно-инструментальные и симфонические сочинения на фольклорном материале

В мае 1933 г. Скалкотас вернулся на Родину, открыв, тем самым, новый период творчества. Композитор вступил в пору творческой зрелости, его талант достиг расцвета, проявившись в произведениях

различных жанров. В 1936 г. он завершил «36 греческих танцев» для большого симфонического оркестра – сочинение, которое стало самым ярким выражением художественных принципов неофольклоризма в его музыке.

Вхождение композитора с европейским образованием и большими амбициями в профессиональную музыкальную среду Греции не было легким. Композиторы-представители новогреческой музыки конца XIX – начала XX вв., среди которых были Д. Лаврагас, Г. Ламбелет, М. Варвоглис, Э. Риадис во главе с основоположником академической новогреческой музыки М. Каломирисом, ратовали за развитие музыкального искусства в стране на основе национальных традиций. Все они вели активную работу в сфере музыкального образования, выступали как публицисты и критики, в большей или в меньшей степени занимались сбором, изучением и гармонизацией народных песен.

В музыкальной стилистике греческих композиторов, творчество которых пришлось на конец XIX – начало XX вв., можно отметить опору на фольклорный песенный и танцевальный тематизм, широкое использование национальных форм ритма, связанных с танцевальной стихией (модальная ритмика, сложные и составные музыкальные размеры 7/8, 9/8 или 12/8), нерегулярной метрики, активные поиски в области звуковысотной организации, направленные на преломление характерных ладов народной музыки в рамках европейского мажоро-минора. Однако это поколение композиторов трактовало фольклор в русле стилистики позднего романтизма и все они, по большей части были далеки от новых веяний в области композиторского искусства.

Вернувшись на Родину, Скалкотас встретился с резким неприятием своего творчества музыкальной общественностью, композиторами «национальной школы». Ученик А. Шёнберга, воодушевленный идеями музыкального авангарда 1920-х гг., он столкнулся с профессиональной

музыкальной средой, где преобладали консервативные представления о путях развития греческого искусства. Новаторские музыкальные идеи Скалкотаса, связанные с написанием атональной и серийной музыки, не были восприняты критикой и «коллегами по цеху». По возвращению композитора на Родину его начали обличать в отступлении от канонов классической гармонии, началась настоящая травля инакомыслящего в прессе.

Все это не могло не сказаться на эмоциональном состоянии Скалкотаса и усилило его изоляцию в музыкальной жизни Греции. Двери учебных заведений оказались закрыты для первоклассно образованного музыканта. Его работа в качестве скрипача в Афинском государственном оркестре, в Национальной опере и в оркестре Афинского радио давала минимальные средства для существования. Так, например, будучи прекрасным исполнителем, Скалкотас, тем не менее, занимал последний пульт в оркестрах. Музыковед и первый биограф Скалкотаса Г. Папайоанну определил подобное поведение музыкальной общественности Греции в отношении композитора как «большой сговор»¹³⁴.

Вместе с тем, роль фольклорного компонента в творчестве Скалкотаса после его возвращения на Родину резко возросла. Первыми сочинениями, написанными в 1933 г. стали обработки трех народных мелодий танцев: *цамикоса*, *критикоса* и *ипиротикоса* (подробнее о греческих танцах см. в подразделе 2.3). Тем самым, композитор фактически продолжил путь создания обработок греческого фольклора, начатый им еще в Германии. Написанные сочинения были оформлены

¹³⁴ Παπαϊωάννου Γ. Γ. Νίκος Σκαλκώτας – Μια προσπάθεια είσδυσεis στον μαγικό κόσμο: μονογραφία... Σ. 234.

композитором в танцевальную сюиту «Четыре греческих танца» (1933) для симфонического оркестра.

Первые два номера цикла основываются на общеизвестных народных мелодиях: № 1 — на танцевальной песне «Один орёл» («Ένας αητός») под *цамикос*, а № 2 опирается на музыкальный материал критского *пентозалиса*. По всей вероятности, композитор использовал самые популярные народные темы, стремясь завоевать расположение греческих слушателей. Музыкальный материал № 3 относится к танцу *ипиротикос*, не столь широко известному в народе, а № 4 написан на оригинальную тему, стилизованную Скалкотасом «в подражание» народной.

«Четыре греческие танца» были озаглавлены по темпам, как принято в классическом симфоническом цикле: 1) *Allegro moderato*, 2) *Allegretto moderato*, 3) *Moderato* и 4) *Vivace*, хотя каждый номер опирался на конкретный жанр музыкально-хореографического фольклора Греции. Все номера сюиты позднее вошли в Первую тетрадь «36 греческих танцев» единым блоком и в той же последовательности, что и в «Четырёх греческих танцах», однако получили названия по начальной строке текста или по жанровому обозначению: «Один орёл» («Ένας αητός») (1/1), «Критикос» (2/1), «Ипиротикос» (3/1) и «Пеллопонисиакос» (4/1) (последний танец был написан еще в Германии и показан Бенакису, о чем было упомянуто выше – см. в подразделе 1.2.).

«Четыре греческих танца» были впервые представлены публике 21 января 1934 г. в исполнении Афинского оркестра в зале Афинской консерватории и затем повторены три месяца спустя, 25 марта 1934 г., на концерте в честь 113-летия освобождения греков от Османского владычества. Оба раза за дирижерским пультом стоял Д. Митропулос, который был дружен со Скалкотасом еще со времени учебы в Берлине.

Произведение вызвало восторженные отклики у публики, было высоко отмечено критиками¹³⁵.

Программа январского концерта включала произведения классического репертуара (В. А. Моцарта и Р. Вагнера), а также современных итальянских авторов (О. Респиги и Дж. Сальвиуччи) (см. Рисунок 6). В мартовском концерте сюита Скалкотаса прозвучала в контексте сочинений греческих авторов конца XIX–начала XX вв.: Н. Мандзароса, Д. Лаврангаса, М. Варвоглиса, Г. Склавосаи Д. Левидиса (См.Рисунок 7).

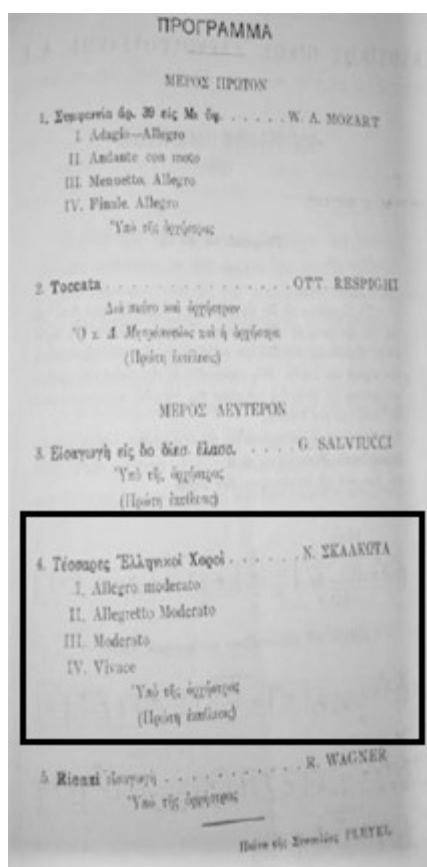


Рис. 6. Программа концерта Афинской консерватории 21 января 1934 г.¹³⁶

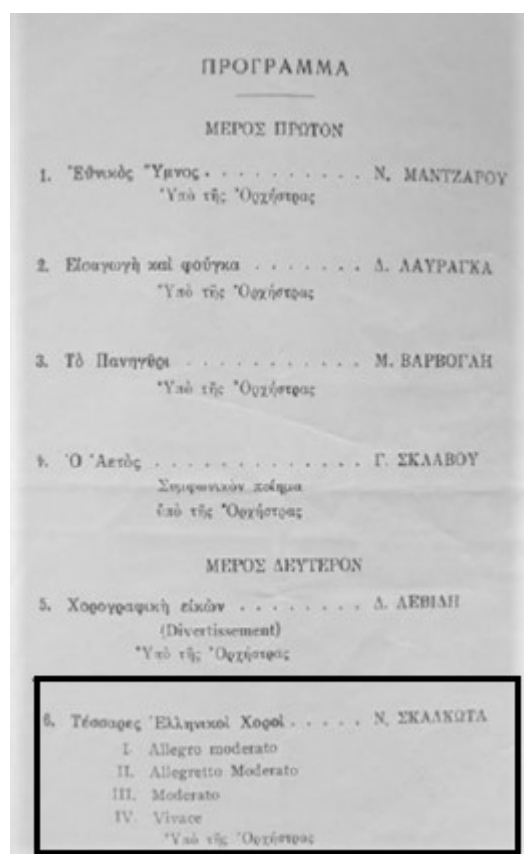


Рис. 7. Программа концерта Афинской консерватории 25 марта 1934 г.¹³⁷

¹³⁵ См. Об этом: Trotter W. R. Priest of Music: The Life of Dimitri Mitropoulos: monograph... P. 335.

¹³⁶ Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Culture Foundation (ELIA-MIET). Performing Arts Documents collection: официальный сайт.

(рамками в афишах выделены «Четыре греческих танца»Скалкотаса)

Безусловно, признание публики и музыкальной критики заставило молодого композитора поверить в себя, в возможность профессиональной реализации на Родине. Премьера «Четырех греческих танцев» вдохновила Скалкотаса, однако в 1934 г. он на какое-то время прекратил обработку народных мелодий из-за очередных неурядиц в личной жизни. Только в 1935 г. композитор написал еще 8 номеров и таким образом завершил создание Первой тетради симфонического цикла «36 греческих танцев», а затем, в 1936 г., написал еще 24 номера, образовавших соответственно Вторую и Третью тетради (См. Таблицу 1).

Таб. 1. Этапы создания «36 греческих танцев»

Годы	1931	1933	1934	1935	1936
Номера танцев	4/I	1/I, 2/I, 3I	–	5/I–12/I	1/II–12/II 1/III–12/III

Итак, работа над «36 греческими танцами» шла до конца 1936 г. с большей или меньшей регулярностью. В канун Рождества 1936 г. Скалкотас, осознавая свой долг перед М. Бенакисом и свою неспособность его выплатить, пришел в дом своего бывшего покровителя с ценным подарком. У него в руках была оркестровая партитура «36 греческих танцев» в кожаном переплете и с посвящением меценату. Однако Бенакис отказался принять подарок и больше они никогда не встречались.

Несмотря на то, что по возвращении на Родину творчество Скалкотаса развивалось в диалоге с греческим фольклором, «разрыва с додекафонией» у композитора не произошло. В 1935 г. Скалкотас написал в этой технике несколько крупных сочинений: Второе трио для струнных,

Афины, 2017. URL: <http://www.elia.org.gr/digitized-collections/photographic-archive/> (дата обращения: 14.05.2020).

¹³⁷ Там же.

Первую симфоническую сюиту, Концерт для двух фортепиано, Третий струнный квартет, Третью и Четвертую сонатину для фортепиано и скрипки, а в 1937 г. создал Второй фортепианный концерт.

Прояснить музыкально-эстетические взгляды Скалкотаса этого времени можно по одной из неизданных при жизни статей 1946–1947 г.¹³⁸, в которой художник осмысляет место Греции в мировом музыкальном процессе, размышляет о древнегреческой музыке и ее влиянии на европейскую культуру, дает оценку сочинениям отечественных композиторов. Если в ранних статьях Скалкотас выступал с резкой критикой своих греческих коллег, считая их любителями, то в более поздних публикациях отзывался о них более лояльно, отдавал дань деятельности новогреческой национальной композиторской школы, к которой он «смирненно» относил и себя: «Греческая современная музыкальная литература, произведения Петридаса, Митропулоса, Пониридаса (песни, сюиты, симфонии и концерты) звучат в каждом большом музыкальном концерте <...> мы слушаем много музыки, однако если бы мы слушали больше музыки, [было бы еще лучше. – М. И.], потому что тогда мы бы отличали хорошее от посредственного. <...> ...современная музыкальная аудитория пропагандирует новое музыкальное творение во благо прогрессивных целей нашей страны»¹³⁹.

¹³⁸ Эта статья Скалкотаса была опубликована и исследована К. Демертзисом: Δεμερτζής Κ. Αναφορά στην διεθνή διάσταση της Σκαλκωτικής βιογραφίας.

¹³⁹ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Η ελληνική μοντέρνα μουσική φιλολογία, τα έργα του Πετρίδη, Μητροπούλου, Πονηρίδη – τραγούδια, σουίτες, συμφωνίες και κοντσέρτα λαβαίνουν θέση σε κάθε μεγάλη μουσική συναυλία ν'αναφέρω και με ταπεινότητα έργα δικά μου μουσικής δωματίου, συμφωνικής μουσικής ελληνικοί χοροί (επεξεργασίες), κοντσέρτα κτλ. Η αντίδραση που βρίσκουνε οι μοντέρνοι είναι μια συνέπεια και της πολλής μουσικής πακούμε, ωστόσο πιο πολύ μουσική αν ακούγαμε θα είτανε ακόμα καλύτερο γιατί έτσι ξεχωρίζουμε το καλό απ'το μέτριο κ'επειδή η μόνη ανάγνωση της μουσικής δεν είναι ο κύριος σκοπός της: Όπως άλλωστε το

В неизданной статье Скалкотас высказывается за расширение жанрового состава произведений греческих композиторов, ратует за «модернизацию» и продвижение национального музыкального искусства за границы. Именно этот тезис получает последовательную реализацию в творчестве композитора, начиная с 1938 г., когда Скалкотас одновременно экспериментирует со многими жанрами и композиционными техниками, работает как додекафонист, применяет широкий спектр приемов современной музыки в обработке народных мелодий, разрабатывает их, применяя приемы как тональной, так и атональной музыки. Подход Скалкотаса к наследию народной музыки наиболее близок эстетике европейского неофольклоризма первой трети XX в. (см. об этом – в подразделе 2.4).

В 1938 г. Скалкотас написал Концерт для скрипки в технике додекафонии, 8 вариаций для фортепиано, скрипки и виолончели на греческую тему, где синтезировал различные способы композиции, в том числе применил серию в работе с фольклорным материалом, написал первый тональный балет «Девушка и смерть» (см. подробнее о балетной музыке в подразделе 1.4). В 1939 г. он создает серийный Третий концерт для фортепиано и 10 духовых инструментов.

В начале 1940-х гг. Скалкотас ведет активную творческую работу как композитор, однако все меньше обращается к додекафонии, продолжая при этом эксперименты в области атональной музыки. Назовем основные сочинения этого времени: Двойной концерт для скрипки, альты и медных духовых (1940), 32 пьесы для фортепиано (1940), Вторая соната для скрипки и фортепиано (1940), Вторая сюита для фортепиано (1940), Третья и Четвертая сюиты для фортепиано (1941).

μοντέρνο μουσικό κοινό προπαγανδίζει τη νέα μουσική δημιουργία για τους καλούς προδευτικούς σκοπούς της χώρας μας» (Δεμερτζής, Κ. Αναφορά στην διεθνή διάσταση της Σκαλκωτικής).

В годы Второй мировой войны Греция была захвачена нацистской Германией и Скалкотас попал в концентрационный лагерь в г. Хайдари (1942). Отражением ужасов лагерной жизни стало самое мрачное из произведений композитора – *Largo Symphonico* (1944), написанное в технике додекафонии. По силе эмоционального воздействия оно сопоставимо с Ленинградской симфонией Д. Д. Шостаковича.

В 1940-е гг. композитор проявляет интерес к сюжетам из древнегреческой мифологии, в чем можно усмотреть близость эстетике неоклассицизма. Элементы автобиографичности (отъезд из родного дома, скитания на чужбине, преодоление лишений и возвращение домой) прослеживаются в его Увертюре для оркестра «Возвращение Одиссея» (1942). Интересен также атональный Концерт для контрабаса (1942).

«Концерт для двух скрипок с оркестром» (1945) сохранился в Архиве Никоса Скалкотаса только в рукописи – в изложении для двух скрипок и фортепиано. При жизни композитора концерт ни разу не исполнялся. В этом сочинении Скалкотас единственный раз обратился к стилю популярной городской греческой песни в стиле *ребетика*¹⁴⁰. Рассмотрим, по возможности кратко, приемы работы композитора с этой народной темой.

Песня «Ведьма Арабии» («Μάγισσα της Αραβιάς»), или «Я поеду туда в Арабию» («Θα παύ εκεί στην Αραβιά»), положенная в основу второй части Концерта, была написана В. Цицанисом и С. Пагиумцисом в

¹⁴⁰ *Ребетика* – городские авторские песни, сформировавшиеся в среде греческих преступников. Расцвет этого стиля пришелся на период между двумя мировыми войнами. В интонационном отношении стиль представляет собой сплав традиционного крестьянского фольклора и городских песен, исполняемых мужчинами, выходцами из Малой Азии, в кофейнях. В основе *ребетики* лежат «дроми» (*δρόμοι*) – турецко-арабские лады, производные от турецких или арабских макамов.

1940 г.¹⁴¹. В примере ниже приведена мелодия песни В. Цицаниса, опубликованной в статье П. Папаианопулу и К. Цуграса¹⁴² (Рисунки 8 и 9).

The image shows a musical score for the song «Я поеду туда в Арабию» (Tha pao ekei stin Arapia). The score is in 2/4 time and features a melody with triplets and chords (Am, C, E, Dm). The lyrics are in Greek. A box highlights the first three lines of the melody and lyrics, labeled 'Verse'.

Рис. 8. «Я поеду туда в Арабию», мелодия В. Цицаниса в расшифровке К. Цуграса¹⁴³ (рамкой обозначен напев песни с подтекстовкой)

Особенностью композиционного строения напева популярной греческой песни является музыкально-поэтическая строфа из трех мелострок — *abb*¹. Первая мелострока имеет декламационный характер интонирования — это тоекратно воспроизведенный патетический возглас-вопрос, основанный на восходящем малосекундовом ходе. Вторая и третья мелостроки имеют повторное строение, их отличия между собой наблюдаются лишь в зоне каданса. Эти мелостроки реализованы в песенной манере высказывания и разворачиваются в гармоническом

¹⁴¹ Песня «Ведьма Арабии» – Στράτος Παγιουμτζής, Βασίλης Τσιτσάνης 1939. URL: https://www.youtube.com/watch?v=U8wU_Bd_vdQ (дата обращения: 14.05.2020).

¹⁴² Papagiannopoulou P., Tsougras C. Modality as a Creative Source in the Second Movement of Nikos Skalkottas's Concerto for Two Violins (Variations on the Rebetiko Song “Tha pao ekei stin Arapia”) // Series Musicologica Balcanica. 2020. № 1. P. 362.

¹⁴³ Ibid. P. 360.

миноре. Их мелодический контур связан с непривычным для слуха академических музыкантов и «запрещенным» в классической гармонии движением на нисходящую ув. 2 и восходящую ум. 5. Думается, эти интонационные особенности могли вызвать интерес к мелодии и у Скалкотаса.



Рис. 9. Мелодия песни «Я поеду туда в Арабию» в реконструкции автора работы

В поэтическом тексте незамысловатой песенки высказывается страстное желание героя уехать в Африку и найти там колдунью, которая разрушит наложенные на него чары и освободит от всех несчастий. Исследователи считают, что эта история привлекла внимание Скалкотаса своей автобиографичностью¹⁴⁴.

Вторая часть Концерта написана в форме однотемных свободных вариаций с применением гармонических и фигурационных типов варьирования¹⁴⁵. Композитор не просто процитировал тему Цицаниса, но включил ее в многослойную ткань атональной музыки, насыщенную хроматикой, применяя приемы полистилистики.

При работе с народной темой Скалкотас меняет ее уже в фазе экспонирования (в партии фортепиано): он излагает тему более мелкими длительностями (восьмыми) в размере 4/8, «заостряет» ритм (использует пунктирные ритмы вместо триолей и ровного движения длительностей,

¹⁴⁴ Ibid. P. 355 –374.

¹⁴⁵ Музыкальная форма: учебник для муз. училищ. М.: Музыка, 1974. С. 172.

применяет синкопы и т. д.), довольно значительно «отстывает» от мелодики первоисточника (варьирует звуковысотный контур напева в ладовом отношении — вводит II пониженную ступень, насыщает напев мелизматикой) (Рисунки 10 и 11).



Рис. 10. Скалкотас Н. «Концерт для двух скрипок с оркестром»¹⁴⁶, тема второй части в партии фортепиано (выделена с помощью рамок)



Рис. 11. Скалкотас Н. «Концерт для двух скрипок с оркестром, тема второй части в редакции автора настоящей работы

В первой вариации тема поручена второй скрипке в сопровождении фортепиано, где два перемежающихся созвучия вызывают ассоциации с типичной для фольклора фактурой аккомпанемента бас-аккорд. При этом

¹⁴⁶ Скалкотас Н. Концерт для двух скрипок с оркестром: для двух скрипок и ф-но. NSA MLGLV. Коллекция: 031. Номер по каталогу: 24. Номер архива: 2031. С. 48: нот.

каждый пласт фактуры разворачивается в своем ладу, реализуя принципы полистилистики (Рисунок 12).



Рис. 12. Скалкотас Н. «Концерт для двух скрипок с оркестром»¹⁴⁷, вторая часть, первая вариация (рамками обозначено начало темы и повторяемая фигура в аккомпанементе)

Во второй вариации тема передается первой скрипке, у которой она звучит на другой высоте (на малую сексту выше) в хроматическом контексте партии второй скрипки (Рисунок 13).



Рис. 13. Скалкотас Н. «Концерт для двух скрипок с оркестром»¹⁴⁸, вторая часть, начало второй вариации (рамками обозначены тема у первой скрипки и хроматический подголосок у второй скрипки)

В третьей вариации тема вновь звучит в партии второй скрипки, поддерживается хроматическими нисходящими скольжениями у первой скрипки и интегрирована в насыщенную аккордовыми диссонансами партию фортепиано (Рисунок 14). Данный пример наиболее ярко иллюстрирует применение композитором принципов полистилистики в разработке фольклорного материала.

¹⁴⁷ Там же. С. 50.

¹⁴⁸ Там же. С. 51.



Рис. 14. Скалкотас Н. «Концерт для двух скрипок с оркестром»¹⁴⁹, вторая часть, начало третьей вариации (рамкой обозначен нисходящий хроматический подголосок в партии первой скрипки)

В четвертой вариации тема впервые проводится у фортепиано в терцовом удвоении, а музыкальный материал второй скрипки «оплетает» ее кружевами арпеджио в триольной ритмике (Рисунок 15). На протяжении вариации характер звучания темы приобретает все более виртуозно-драматические черты.



Рис. 15. Скалкотас Н. «Концерт для двух скрипок с оркестром»¹⁵⁰, вторая часть, начало четвертой вариации (рамкой обозначена партия второй скрипки)

Наконец, в пятой, последней, вариации в партии первой скрипки тема практически «растворяется» в фигурациях тридцать вторыми нотами в темпе *Adagio*, теряя рельефность. Народная тема опознается по ее

¹⁴⁹ Там же. С. 54.

¹⁵⁰ Там же. С. 55.

начальному патетическому мотиву с восходящей секундой в партии фортепиано (Рисунок 16).



Рис. 16. Скалкотас Н. «Концерт для двух скрипок с оркестром»¹⁵¹, вторая часть, пятая вариация (рамкой обозначена партия первой скрипки)

Таким образом, в «Концерте для двух скрипок с оркестром» Скалкотас осуществляет примечательный опыт разработки народной мелодии с использованием ультрасовременного музыкального языка атонализма. В статье П. Папаианопулу и К. Цуграса «Модальность как творческий источник во второй части Концерта для двух скрипок Никоса Скалкотаса (вариации на тему песни Ребетико “Я поеду туда в Арабию”»)¹⁵² высказывается мысль о том, что стиль этого сочинения можно охарактеризовать как «политональный хроматизм» (polymodal chromatism). С нашей точки зрения, вторая часть Концерта, основанная на фольклорном материале, представляет собой характерный пример атонального сочинения, где последовательно применены приемы полистилистики — намеренного объединения разнородных стилистических элементов.

После окончания Второй мировой войны и освобождения Греции постепенно налаживается и личная жизнь музыканта. В 1946 г. Скалкотас

¹⁵¹ Там же. С. 58.

¹⁵² Papagiannopoulou P., Tsougras C. Modality as a Creative Source... P. 356.

женится на греческой пианистке Марии Пангали; он полон новых творческих идей, много сочиняет. В послевоенный период жизни страны композитор заинтересован в интеграции Греции в мировое музыкальное пространство. Об этом он, в частности, высказывается в упомянутой выше неопубликованной статье 1946–1947 гг.¹⁵³. По мысли композитора, мировому признанию греческой академической музыки может способствовать лишь опора на национальный музыкальный тематизм. Практически во всех сочинениях Скалкотаса этого времени прослеживаются фольклорные истоки. В 1947 г. композитор пишет Дуэт для скрипки и виолончели в стиле додекафонии с использованием греческих мелодий, а также тональный «Древнегреческий марш» для большого духового оркестра.

В 1948 г. Скалкотас завершает создание небольшого цикла обработок фольклорных мелодий «Три греческие песни» (*греч.* «Τρία ελληνικά τραγούδια»)¹⁵⁴ для скрипки и фортепиано (работа была начата им еще в 1942 г.).

Цикл включает следующие образцы:

1. «Река» («Ποταμός»).
2. «Елимпос и Киссавос» («Ο Έλυμπος κι ο Κίσσαβος»).
3. «Давай, спи, моя дочка» («Αϊντε κοιμήσου κόρη μου»).

Нам удалось обнаружить первоисточники двух из трех использованных композитором мелодий. Музыкальный материал № 1, «Река», относится к танцу *сиртос* и был расшифрован Скалкотасом с фонограммы Архива музыкального фольклора в период его работы над циклом «36 греческих танцев» (Рисунок 17), однако в том сочинении не был задействован. В цикле «Три греческие песни» танцевальная мелодия

¹⁵³ Δεμερτζής Κ. Αναφορά στην διεθνή διάσταση της Σκαλκωτικής βιογραφίας.

¹⁵⁴ Скалкотас Н. «Три греческие песни»: песни для скрипки и ф-но. NSA MLGLV. Коллекция: 062. Номер по каталогу: 60. Номер архива: 2062. 4 с.: нот.

приведена композитором как точная цитата, вплоть до сохранения мелизматичности первоисточника, исключение составляет изменение высоты одного звука в четвертом такте (d^1 вместо e^1) (см. Рисунок 18).

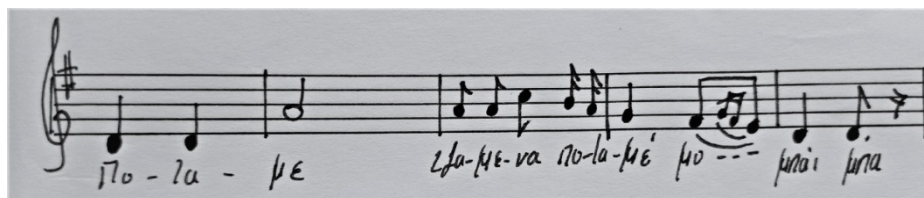


Рис. 17. «Река», фрагмент. Расшифровка М. Иоанну фонограммы Архива музыкального фольклора¹⁵⁵



Рис. 18. Скалкотас Н. «Река» из цикла «Три греческие песни»¹⁵⁶, рукопись

Мелодический материал № 3, «Давай, спи, моя дочка» («Αἶντε κοιμήσου κόρη μου»), был заимствован Скалкотасом из сборника Луи-Альбера Бурго-Дюкудре «Тридцать народных песен из Греции и Востока»¹⁵⁷ — первого нотированного издания греческого фольклора (Рисунок 19).

Andante $\text{♩} = 48$
Mormorando.

CHANT.

Αἶ-ντε - - - - - ντε, αἶ-ντε κοι-
 Dor - mir - - - - - se - νουί, se νουί, fan -

PIANO.

pp

¹⁵⁵ M.F.A. Река: песня из острова острова Эгейского моря. Другие данные отсутствуют. Формат записи MP3. песня: аудио.

¹⁵⁶ Скалкотас Н. Три греческие песни: песни для скрипки и ф-но. NSA MLGLV. Коллекция: 062. Номер по каталогу: 60. Номерархива: 2062. С. 1.: нот.

¹⁵⁷ Bourgaud-Ducoudray L.-A. Trente melodie populaires... P. 11.

Рис. 19. «Давай, спи, моя дочка» из сборника Луи-Альбера Бурго-Дюкудре (1876)¹⁵⁸

Гармонизация и фактура обработки колыбельной песни, выполненная Скалкотасом, существенно отличаются от аранжировки Л.-А. Бурго-Дюкудре (Рисунок 20). Между тем, сама мелодия со всеми нюансами мелизматике, сохраняется композитором в неизменном виде. Очевидно, что Скалкотаса привлекли музыкальные свойства первоисточника, прежде всего его ладовые особенности (шестиступенный звукоряд минорного наклонения с увеличенной секундой между II и III ступенями и высокой IV ступенью).



Рис. 20. Скалкотас Н. «Давай, спи, моя дочка», обработка для скрипки и фортепиано, рукопись¹⁵⁹

В последний год жизни композитора написаны и иные сочинения на фольклорном материале. На рецепции традиционных мелодий основаны «Симфониетта си-бемоль минор» (1949) и «Греческий танец в до миноре» для симфонического оркестра (1949)¹⁶⁰. Они соседствуют с несколькими пьесами для виолончели и фортепиано, созданными в технике додекафонии: «Болеро», «Ларго», «Серенада», «Сонатина», «Нежная мелодия» (1949).

¹⁵⁸ Ibid. P. 2.

¹⁵⁹ Скалкотас Н. «Давай спи моя дочка»: песня для скрипки и ф-но. NSA MLGLV. Коллекция: 062, номер каталога: 60, номер архива: 2062. Л. 2об.

¹⁶⁰ Оригинальное сочинение композитора.

Итак, в годы творческой зрелости многие сочинения Скалкотаса были связаны с преломлением фольклорного материала. Ряд сочинений, в том числе циклических, был создан композитором в преддверии «36 греческих танцев». Так были написаны «Четыре греческих танца» (1933), которые в той же последовательности вошли в партитуру симфонического цикла в качестве его своеобразного «зачина». Композиторский успех «Четырех греческих танцев» повлиял на намерение Скалкотаса создать крупное сочинение на основе музыкально-хореографического фольклора Греции.

Работа над партитурой «36 греческих танцев» позволила Скалкотасу отточить профессионализм и наметила путь развития его творчества как приверженца неофольклоризма. После «36 греческих танцев» примерно половина произведений Скалкотаса в той или иной мере опиралась на образцы народного музыкального творчества. Жанровый диапазон традиционных мелодий, используемых композитором в симфонических и камерно-инструментальных сочинениях, оказался весьма широк – это излюбленные им танцевальные темы, современная городская песня в стиле ребетика, колыбельная.

Проявляя себя в непрерывном поиске способов и форм воплощения фольклорного начала, композитор апробировал принципы работы с народным тематизмом как в тональной, так и в атональной музыке, применял полистилистику, создавал додекафонные сочинения (См. Приложение 3, Таблицу 14: «Полный список сочинений композитора, разделенный на категории, в зависимости от применяемой им техники композиции»). Путь смелых экспериментов позволил ему развивать греческую академическую музыку в русле актуальных тенденций мирового искусства первой половины XX в.

1.4. Танцевальная музыка Греции В театральных сочинениях

Как и многие композиторы XX в., Скалкотас проявил большой интерес к музыкальному театру и к балету, в частности. Напомним, что наиболее значимые сочинения И. Ф. Стравинского, созданные в рамках неофольклорного направления, относились к его балетной музыке (см. подробнее об этом — в подразделе 2.4).

Область театральной музыки Скалкотаса составляет обширную часть наследия композитора и представлена 6 балетами, балетной сюитой и «драматической сказкой»¹⁶¹. Перечислим данные сочинения в хронологическом порядке:

- 1) «Девушка и Смерть» (*греч.* «Η λυγερή και ο χάρος»), балет (1938);
- 2) «Гномы» (*англ.* «The Gnomes»), балет (1939);
- 3) «Островные картинки» (*греч.* «Νησιώτικες εικόνες»), балетная сюита (1943);
- 4) «С магией Майя» (*греч.* «Με του Μαγίου τα μάγια»), «драматическая сказка» (1944);
- 5) «Красавица с розой» (*греч.* «Η όμορφη με το τριαντάφυλλο»), балет (1946, утерян);
- 6) «Земля и море Греции» (*греч.* «Η γη και η θάλασσα»), балет (1947);
- 7) «Четыре картинки» (*греч.* «Τέσσερις εικόνες»), или «Маленькая танцевальная сюита» (*греч.* «Μικρή χορευτική σουήτα»), балет (1948);
- 8) «Море» (*греч.* Η θάλασσα), «народный» балет (1948–1949).

¹⁶¹ На рукописи сочинения обозначено «парамитодрама» (Παραμυθόδραμα), что в переводе значит «драматическая сказка». Скалкотас Н. «С магией Майя»: «драматическая сказка» для голоса и ф-но. NSA MLGLV. Коллекция: 001. Номер каталога: 1. Номер архива: 2018. 48 с.: нот.

Все названные произведения были созданы в последнее десятилетие творчества Скалкотаса и отразили его неослабевающее внимание к музыкально-хореографическому фольклору Греции.

Интерес к греческим танцам и их музыкальному воплощению возник у композитора еще в юности – в пору учебы в Афинской консерватории. Известно, что в те годы Скалкотас начал сотрудничество с одним из известных танцевальных коллективов, существовавших при Женском греческом лицее¹⁶² (далее – Женский лицей).

Важное место в образовательной программе этого передового по тем временам учебного заведения отводилось хореографии. Во время занятий девушки танцевали под фортепиано или небольшие ансамбли инструментов фольклорной традиции, в числе которых были кларнет, *сантури*, *лауто* и скрипка (см. подробнее о греческих народных инструментах в Приложении 4). Музыкальные аранжировки для концертных выступлений коллектива за пределами лицея писали многие профессиональные композиторы. Из авторов, чьи имена упоминались выше, назовем К. Псахоса и М. Каломириса.

Скалкотас познакомился с танцевальным коллективом в 1921 г., когда участвовал в качестве скрипача в одном из торжественных концертов в Муниципальном театре Афин¹⁶³. Музыкальную часть мероприятия обеспечивала Афинская консерватория, а танцевальную – Женский лицей. Дальнейшее творческое взаимодействие с коллективом позволило Скалкотасу глубже познакомиться с репертуаром традиционных танцев, услышать ансамблевое звучание народных

¹⁶² Женский греческий лицей (*греч.* Λύκειον των Ελληνίδων) был открыт в 1911 г. Программа обучения была ориентирована на стандарты женских лицеев, имеющих в России, Европе и Америке. Основное внимание отводилось образованию в области литературы, науки и искусства.

¹⁶³ Муниципальный театр Афин (*греч.* Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας).

музыкальных инструментов, присутствовать на фестивалях и праздниках, где выступали аутентичные фольклорные группы. Последние данные о творческих контактах композитора с этой хореографической группой относятся к 1946 г., когда Скалкотас получил заказ на сочинение музыки для камерного оркестра с целью постановки серии греческих танцев.

В годы жизни в Берлине Скалкотас сблизился с известными греческими хореографами – Поликсенией Матей и Кулой Працика, которые повлияли на формирование интереса композитора к балетной музыке. С П. Матей композитор познакомился еще в 1929 г. в Берлине, а уже в 1930 г. она участвовала в премьере его Концерта для фортепиано, скрипки и оркестра в Певческой академии в Берлине¹⁶⁴, где исполняла партию фортепиано¹⁶⁵. Творческое сотрудничество продолжилось в Греции – Скалкотас работал балетным концертмейстером в Школе гимнастики, ритмики и танцев П. Матей¹⁶⁶ и в афинских театрах. По заказу хореографа и специально для ее Школы композитор написал нескольких балетов в период с 1938 по 1949 гг.¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Певческая академия в Берлине (*нем.* Sing-Akademie zu Berlin) – концертная организация. Расцвет деятельности Певческой академии пришёлся на первую половину XIX в.

¹⁶⁵ Рукопись Концерта, переданная композитором в дар исполнительнице, сгорела во время бомбежек в период Второй мировой войны.

¹⁶⁶ Школа гимнастики, ритмики и танцев Поликсении Матей (*греч.* «Σχολή γυμναστικής, ρυθμικής και χορού Πολυξένης Ματέυ») была основана в 1938 г. в Афинах.

¹⁶⁷ Νίκος Σκαλκώτας – Στο τελευταίο αναλόγιο: официальный сайт. Греция, 2013. Текст: электронный. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=0q8afg-6kP0> (дата обращения: 15.04.2016).

Первое сочинение Скалкотаса в этом ряду – балет «Девушка и Смерть»¹⁶⁸, созданный спустя два года после завершения работы над «36 греческими танцами»¹⁶⁹. Этот балет – одна из самых существенных работ композитора в области балетной музыки и в творческом наследии Скалкотаса в целом. Сюжет заимствован из греческого фольклора и отсылает к древнегреческой мифологии. Либретто вдохновлено одним из жанров греческого фольклора – оплакиванием умершего, в буквальном переводе – «Песней смерти» (*греч.* «Τραγούδια του Χάρου»)¹⁷⁰. В тексте либретто, написанном Скалкотасом, присутствует аллюзия на мифологический сюжет об Орфее и Эвридике, трактованный в духе неоклассицизма.

В балете три главных героя: Девушка, Костантис (ее возлюбленный) и Смерть. В центре повествования находится образ Девушки, которая борется со Смертью, но гибнет. Из зависти к влюбленным Смерть забирает и Костантиса, однако он приходит в царство мертвых и побеждает Смерть. Финальный дуэт Девушки с возлюбленным утверждает всепобеждающую силу любви.

Это небольшой одноактный балет, состоящий из 8 номеров (обозначены по темповым характеристикам).

1. Moderato maestoso.

2. Allegro.

¹⁶⁸ Балетная партитура не сохранилась. В Архиве Скалкотаса сохранился клави́р: Скалкотас Н. «Девушка и Смерть»: балет для ф-но. NSA MLGLV. Коллекция: 019. Номер по каталогу: 12. Номер архива: 2019. 12 с.: нот.

¹⁶⁹ Siopsi A. The maiden and death: A comparative reading of the homonymous compositions of Nikos Skalkottas and Antiochos Evangelatos as narrations of Greek tradition // Musicology. 2004. Vol. 1. № 4. P. 83–89.

¹⁷⁰ Эта мысль высказана в работе: Χριστοδούλου Ν. Το μπαλέτο «Η Λυγερή και ο Χάρος» του Νίκου Σκαλκώτα... Σ. 68–83.

3. Andantino-Tempo di Valse-Lento-Allegro moderato-Lento.
4. Vivo.
5. Allegro.
6. Lantement.
7. Moderato assai.
8. Lento-Allegro-Moderato-Lento.

В балете получают развитие несколько перекрещивающихся музыкально-смысловых линий: любовно-лирическая (Девушка и Констансис) и эпико-драматическая (образы иного мира, Смерть и Девушка). Танец Смерти решен в духе демонического скерцо (№ 4, Vivo, и № 5, Allegro), а печаль Констансиса передана через ламентозные интонации (№ 6, Lantement). При раскрытии образа Девушки, показе счастливых моментов ее жизни и в финальной сцене (дуэт Девушки и Констансиса) композитор обращается к стихии танцевальных ритмов греческого фольклора (прежде всего, танцу *цамикос*).

Прекрасно зная традиционные хореографические формы балета, Скалкотас пишет музыку, в которой удачно сочетаются греческий фольклор и европейская бальная культура. Яркий пример тому – № 3, «Tempo di Valse», танец Девушки и Констансиса. Номер написан в простой трехчастной форме. Первая часть – собственно вальс – создана в музыкальном размере 3/4 и медленном темпе (Lento). Характер музыки – печально-меланхолический. Незатейливая мелодия темы поддерживается столь же непритязательной гармонией.

Середина номера (Allegro moderato) также написана в трехдольном размере, но из-за смены темпа звучит быстрее и динамичнее. В этом разделе появляется новый танцевальный ритм, относящийся к танцу *цамикос*. Ранее эта же музыкальная тема использовалась композитором в «Энас Айтос» из цикла «36 греческих танцев» (1/II). В балете «Девушка и Смерть» данная мелодия звучит без каких-либо существенных изменений

в звуковысотном, ритмическом и гармоническом отношениях (Рисунки 21 и 22). В репризе вновь звучит мелодия вальса, которая теперь приобретает фанфарно-призывный характер. Таким образом, в дуэте Девушки и Констансиса *цамикос* помещен в середину простой трехчастной формы, крайние разделы которой связаны с вальсовыми интонациями.

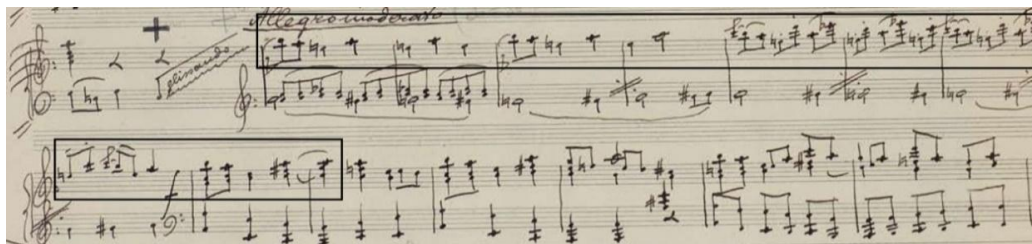


Рис. 21. № 3, середина (Allegro moderato), из Балета «Девушка и Смерть», клавир. Фрагмент с цитатой народной мелодии танца *цамикос* «Один орёл»¹⁷¹ (рамкой выделена тема)



Рис. 22. «Один орёл» (1/II) из «36 греческих танцев», фрагмент с цитатой танцевальной мелодии танца *цамикос*¹⁷² (рамкой выделена тема)

Балет был поставлен в 1938 г. (в год его создания) в Национальном театре Афин хореографом Лукия Сакеллариу. Известно, что постановка включала стилизованные древнегреческие и народные танцы – в частности, традиционные хореографические элементы танца *цамикос*. До недавнего времени музыка балета «Девушка и Смерть» считалась утерянной. Лишь в 1995 г. Н. Христодулу собрал все фрагменты рукописи, обнаруженные в Архиве Никоса Скалкотаса, оркестровал и записал балет на CD с Симфоническим оркестром Исландии (1998).

¹⁷¹ Скалкотас Н. «Девушка и Смерть»: балет для ф-но. Клавир. NSA MLGLV. Коллекция: 019. Номер по каталогу: 12. Номер архива: 2019. 12 с.: нот.

¹⁷² Скалкотас Н. «Один Орёл»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. С. 1: нот.

К 1939 г. относится создание балета «Гномы» для фортепиано, написанного по заказу Кулы Працика и ее Школы танца, гимнастики и ритмики¹⁷³. Структура балета включает семь картин в первом акте, и три – во втором. В музыкальном отношении балет строится как аранжировка фортепианных миниатюр Б. Бартока, фрагментов различных сочинений И. Ф. Стравинского¹⁷⁴, включает обработки греческих народных песен и авторскую музыку Скалкотаса на фольклорном материале. Отметим, что данная партитура документально подтверждает тот факт, что греческий композитор прекрасно знал произведения старших современников – композиторов, плодотворно использующих в своем творчестве материал народной музыки. Оркестровка сочинений Бартока, «классика» неофольклорного направления в музыке первой половины XX в., и Стравинского, работавшего в данном направлении в рамках русского периода творчества, безусловно повлияла на Скалкотаса, сказавшись на композиторской технике в работе с традиционным греческим мелосом (см. подробнее о методах работы с фольклором — в подразделе 2.4).

В 1940-е гг. греческий композитор вдохновлен идеей создания национального балета. В 1943 г. он пишет балетную сюиту для фортепиано «Островные картинки» из шести номеров:

1. «Лодка» (*греч.* «Η τράτα»).
2. «Строительство рыбацкой лодки» (*греч.* «Κατασκευή της αλιευτικής τράτας»).
3. «Танец волн» (*греч.* «Ο χορός των κυμάτων»).

¹⁷³ Школа танца, гимнастики и ритмики (*греч.* Σχολή χορού, γυμναστικής και ρυθμικής) в Афинах была открыта в 1930 г. С 1937 в ней осуществляли профессиональную подготовку учителей танцев. В 1973 г. была реорганизована в Государственную школу танцевального искусства.

¹⁷⁴ Ramou L. The Gnomes (dance suite, original version for solo piano), 1939 // The multifaceted Nikos Skalkottas conference, Athens 2019:thesis. Athens, 2020. P. 255–266.

4. «Спуск рыбацкой лодки» (*греч.* «Н άφιξη της αλιευτική τράτας»).
5. «Греческий танец» (*греч.* «Ελληνικός χορός»).
6. «Воскресенье в церкви. Праздник» (*греч.* «Κυριακή στην εκκλησία. Γιούρτή»).

В «Островных картинках» композитор вновь разрабатывает традиционные греческие мелодии. Два номера сюиты, № 1, «Лодка», и № 3, «Танец волн»¹⁷⁵, позднее в переработанном виде вошли в балеты «Земля и море Греции» и «Море»¹⁷⁶ (см. об этом ниже).

Драматическая сказка «С магией Майя» для сопрано, 3 рассказчиков, хора и оркестра (клавир – 1944, оркестровка – 1949) – один их немногих сохранившихся образцов театральной музыки Скалкотаса. Великолепное произведение композитор закончил всего за несколько дней до своей смерти. Стимулом к созданию музыки послужила одноименная пьеса Христоса Эвелпидиса¹⁷⁷ (*греч.* Χρήστος Ευελπίδης), изданная в 1942 г. Либретто написано композитором (это указано на первой странице рукописной партитуры¹⁷⁸) и включает 13 номеров, сгруппированных в 5 сцен (перевод либретто см. в Приложении 5).

В музыке драматической сказки «С магией Майя» Скалкотас применяет различные композиционные техники в зависимости от

¹⁷⁵ Факт использования фольклорного материала был установлен нами после просмотра постановки балета И. Де Кирико: Nikos Skalkottas / Yvonne de Chirico: Dance of the waves: официальный сайт. Греция, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bmkc-vcafA4> (дата обращения: 15.04.2016).

¹⁷⁶ Nikos Skalkottas – Folk song: официальный сайт. Греция, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dor2xGiBW1M> (дата обращения: 16-04-2020).

¹⁷⁷ Автор пьесы был хорошо знаком со Скалкотасом. Он приходился братом мужа Н. Аскитопулу, скрипачки и подруги композитора, с которой он состоял в переписке (см. в подразделе 1.2).

¹⁷⁸ Скалкотас Н. «С магией Майя»: «драматическая сказка» для голоса и ф-но. NSA MLGLV. Коллекция: 001, номер каталога: 1, номер архива: 2018. С. 1: нот.

художественных задач. Так, во Вступлении и в «Плаче матери» он использует серийную технику композиции. Фрагменты, связанные с воплощением фантастических персонажей (№ 2, «Сказка», и № 4, «Танец фей») решены как атональные, а сцены, посвященные отношениям людей, представляют собой образцы тональной музыки¹⁷⁹.

Оглавление, размещенное на титульной странице рукописи композитора, содержит отсылки к фольклору в четвертой картине: № 8, «Народная песня “Уже ночь, кого я увижу?”» (греч. «Παραδοσιακό τραγούδι "Νύχτωσε, ποιоне θα ειδώ;"»), и № 9, «Народный танец» (греч. «Παραδοσιακός χορός»), соответственно. Происхождение тематизма № 9 выявить не удалось. В рукописной партитуре № 8 (для смешанного хора) находим примечание композитора: «традиционная песня Румели», позволившее обнаружить первоисточник тематизма (Рисунок 23).

Рис. 23. Скалкотас Н. «Уже ночь, кого я увижу?» из драматической сказки «С магией Майя»¹⁸⁰

¹⁷⁹ См. об этом: Τσούγκρας Κ. Στοιχεία ελληνικής δημοτικής μουσικής στο Παραμυθόδραμα του Νίκου Σκαλκώτα – συμβολικός συγκερασμός διατονικότητας και χρωματικότητας // Πολυφωνία. 2012. (Vol. 20). Σ. 21–24.

¹⁸⁰ Скалкотас Н. «С магией Майя»: «драматическая сказка» для голоса и ф-но. NSA MLGLV. Коллекция: 001, номер каталога: 1, номер архива: 2018. С. 1: нот.

Скалкотас заимствовал народную тему № 8 из сборника М. Мерлье «Песни Румели» (Рисунок 24).



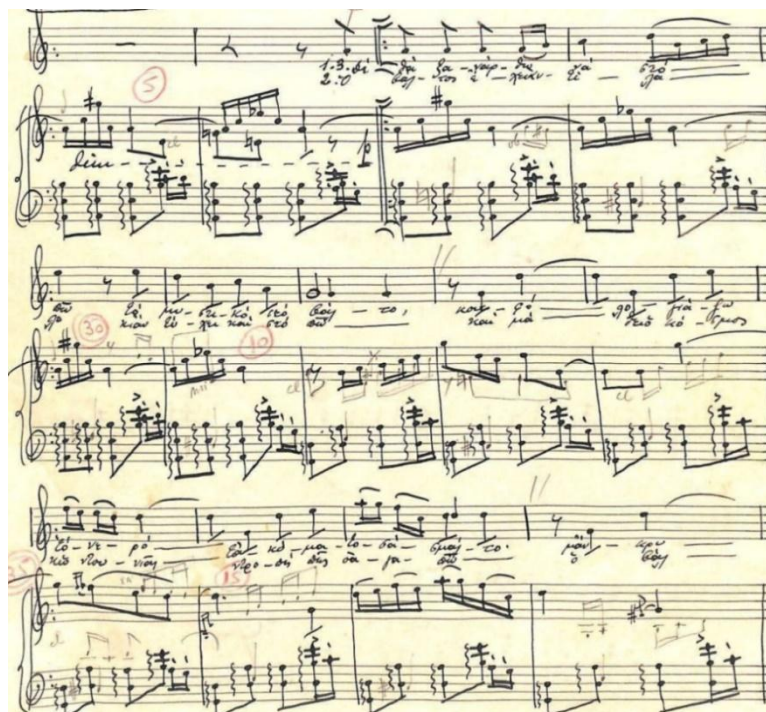
Рис. 24. Мерлье М. «Уже ночь, кого я увижу?», из сборника «Песни Румели»¹⁸¹

Заметим, что композитор практически не изменил ни звуковысотный, ни ритмический контур народной мелодии танца *кафистос*, опубликованной в сборнике М. Мерлье без тактировки. В композиторской версии тема четко укладывается в музыкальный размер 4/4.

В хоровой обработке композитора фольклорный материал излагается в партиях сопрано и меццо сопрано (в унисон или в терцовой вторе), партии остальных голосов досочинены композитором. Развивая народную тему, Скалкотас вводит в партию меццо сопрано хроматические подголоски. Выстраивая аккордовую вертикаль, композитор руководствуется логикой линейного движения голосов и колористической функцией гармонии.

¹⁸¹ Мерлиэ М. Τα τραγούδια της Ρουμέλης... Σ. 56.

В рукописи № 6, «Песня Аргиро» (*греч.* «Τραγούδι της Αργυρώς»), находим еще один важный комментарий, указывающий на фольклорное происхождение тематизма: «народная песня». К сожалению, источник заимствования музыкального материала этого номера не известен. Предположительно, это мастерски выполненная Скалкотасом стилизация фольклорного танца (написана в размере 2/4), мелодика которой развивается в двух семиступенных ладах (эолийском и фригийском) с центральной опорой на тоне «g»¹⁸² (Рисунок 25). Разложенные квинты и переборы шестнадцатыми нотами в аккомпанементе имитируют звучание народных инструментов фольклорной традиции: *лауто* и *сантури* (см. о музыкальных инструментах — Приложение 4). Заглянуть в творческую лабораторию композитора позволяют карандашные пометки в рукописи, где зафиксирован мелодический материал оркестровых голосов с указанием их вступления (наподобие того, как это делается в дирекции). Сведений о постановках «С магией Майя» не сохранилось.



¹⁸² Ibid. Σ. 27.

Рис. 25. Скалкотас Н. «Песня Аргиро» из драматической сказки «С магией Майя»¹⁸³

Одноактный балет для фортепиано «Земля и море Греции» (1947), написанный по заказу П. Матей для ее Школы, включает 6 номеров:

1. «Танец урожая» (*греч.* «Ο Χορός του θερισμού»).
2. «Танец посева» (*греч.* «Ο Χορός της Σποράς»).
3. «Танец нарезки винограда» (*греч.* «Ο Χορός του τρύγου»).
4. «Танец прессования винограда» (*греч.* «Ο Χορός πατητήρι»).
5. «Лодка» (*греч.* «Τράτα»).
6. «Танец волн» (*греч.* «Ο χορός των κυμάτων»).

Первые четыре картины балета «Земля и море Греции» в 1948 г. были оркестрованы и образовали самостоятельное сочинение. Сначала Скалкотас озаглавил их «Четыре картинки» (*греч.* «Τέσσερις εικόνες»), а позднее упоминал под названием «Маленькая танцевальная сюита» (*греч.* «Μικρή χορευτική σουίτα»). Две последние картины балета «Земля и море Греции» («Лодка» и «Танец волн») в 1949 г. были аранжированы для большого симфонического оркестра и вошли в балет «Море». Балет «Земля и море Греции» был поставлен в год создания сочинения хореографом Ивонной де Кирико с учащимися Школы гимнастики, ритмики и танцев П. Матей.

«Море» («Η θάλασσα») (1948–1949), «народный балет для большого оркестра»¹⁸⁴, стал последней работой Скалкотаса, выполненной в содружестве с П. Матей¹⁸⁵. Он представляет собой одноактный балет с номерной структурой (10 номеров со вступлением):

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ουρανός Κ. Νίκος Σκαλκώτας, Η θάλασσα // Αθηνόδρομιο: официальный сайт. Греция, 2002. URL: <https://www.athinodromio.gr/νίκος-σκαλκώτας-η-θάλασσα/> (дата обращения: 05.05.2020).

¹⁸⁵ См. об этом также в статье: Иоанну М., Попова И. С. Греческий танец «Сиртос» в балете Никоса Скалкотаса «Море». С. 6–17.

Вступление (*греч.* «Εἰσαγωγή»).

1. «На пляже. Молодой моряк» (*греч.* «Στην ακρογιαλιά – Το παιδί της θάλασσας»).

2. «Танец волн» (*греч.* «Ο χορός των κυμάτων»).

3. «Лодка» (*греч.* «Η Τράτα»).

4. «Рыбки» (*греч.* «Τα μικρά ψαράκια»).

5. «Дельфины. Фантасмагорический танец» (*греч.* «Τα δελφίνια – Χορός φαντασμαγορικός»).

6. «Ночь. Умиротворенность» (*греч.* «Νυχτερινό – Γαλήνη»).

7. «Выход русалки» (*греч.* «Προετοιμασία της γοργόνας»).

8. «Танец русалки» (*греч.* «Χορός της γοργόνας»).

9. «Сказка Александра Македонского» (*греч.* «Απ'το παραμύθι του Μέγα Αλέξανδρου»).

10. Финал. «Гимн морю» (*греч.* «Φινάλε – Ο ύμνος της θάλασσας»)(см. полный текст либретто в Приложении 4).

Партитура «Моря» буквально пронизана народным мелосом: использует узнаваемые интонационно-ритмические формулы греческих танцевальных мелодий, обладает ладовой характерностью и, вместе с тем, опирается на «классический» тонально-гармонический язык. Композитор использует в балете две традиционные греческие мелодии — «Я буду тебя любить» и «Лодка», которые развиваются на протяжении всего сочинения и придают ему яркий этнический колорит.

Фольклорное происхождение имеет главный лейтмотив балета, связанный с образом морской стихии. Несмотря на то, что композитор не упоминает, какая именно традиционная мелодия легла в основу лейттемы моря, нам удалось выявить ее интонационные связи. Главная тема балета схожа с одной из мелодий танца *сиртос*, расшифрованной Скалкотасом по фонограммам Архива музыкального фольклора Мельпо Мерлье. Сравнение фрагмента мелодии танцевальной песни «Я буду тебя любить»

в рукописной нотировке Скалкотаса (см. Рисунок 26) с лейттемой моря показывает некоторое их сходство.

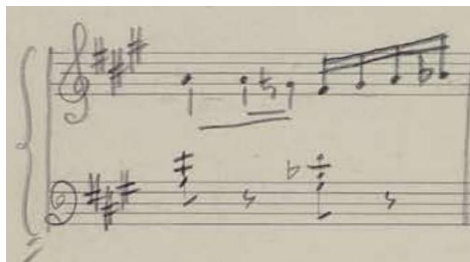


Рис. 26. «Я буду тебя любить» («Θα σ' αγαπώ») под сиртос для скрипки (верхняя строка) и лютни (нижняя строка), фрагмент. Расшифровка Н. Скалкотаса¹⁸⁶

Впервые тема моря звучит во вступлении (см. Рисунок 27), а затем проводится в трех номера балета – в № 2, «Танец волн» (см. Рисунок 28), в № 6, «Ночь. Умиротворенность» (см. Рисунок 29), и в № 10, Финал «Гимн морю» (см. Рисунок 30). На протяжении балета тема меняет характер, темп изложения и фактурно-гармоническую основу, всякий раз представляя в новом облике. Узнаваемым элементом темы является начальное мелодическое зерно, построенное как опевание основной ладовой опоры.

Во вступлении тема моря звучит как призывная фанфара (исполняется валторнами в унисон, в пунктирном ритме и с нарастающей динамикой).

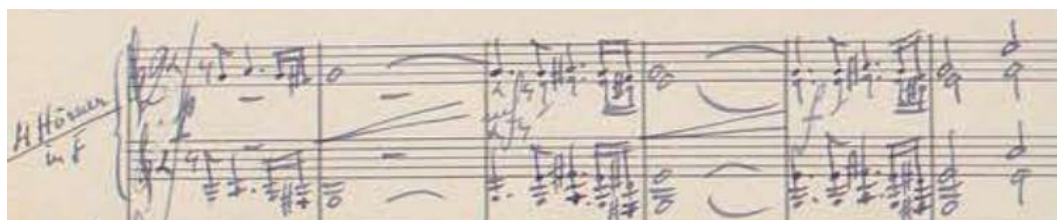


Рис. 27. Вступление к балету «Море», фрагмент рукописи. Лейттема моря у валторн¹⁸⁷

В № 2, «Танец волн», эта же тема получает развитие, воссоздавая картину морской бури. В теме сохраняется принцип поступенного

¹⁸⁶ Скалкотас Н. «Сиртос»: песня для для голоса, критской лиры и лауто. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. 11 с.: нот.

¹⁸⁷ Там же. С. 11.

движения мелодии-первоисточника, усиленный октавными дублировками и кварто-квинтовыми параллелизмами.

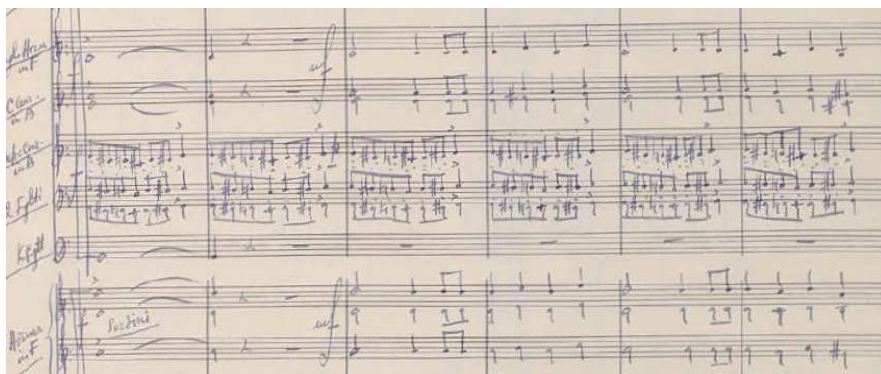


Рис. 28. № 2, «Танец волн», из балета «Море», фрагмент рукописи. Лейттема моря у английского рожка, кларнетов и валторн¹⁸⁸

В № 6, «Ночь. Умиротворенность», лейттема моря впервые проводится в полном виде в партии кларнетов с терцовыми удвоениями первых и вторых скрипок.

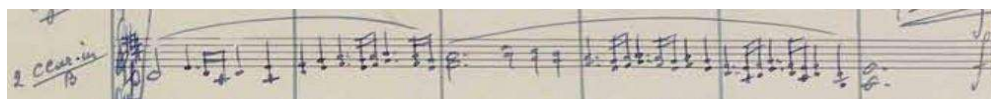


Рис. 29. № 6. «Ночь. Умиротворенность» из балета «Море», фрагмент рукописи. Лейттема моря у кларнетов¹⁸⁹

Наконец, в Финале (№ 10), благодаря оркестровым микстам и октавным унисонам, лейттема обретает черты гимна. В ней вновь, как во Вступлении, развивается начальный мелодический фрагмент темы.

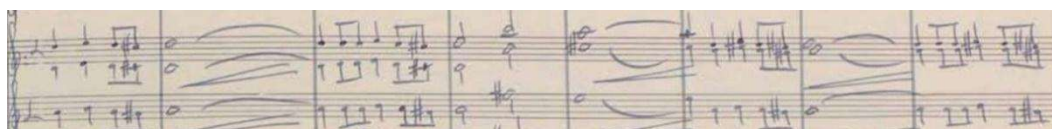


Рис. 30. № 10. Финал. «Гимн морю» из балета «Море». Лейттема моря у гобоя, английского рожка и кларнетов¹⁹⁰

Вторая народная мелодия, которая была использована Скалкотасом в партитуре «Моря», представляет собой известную греческую песню «Лодка», в которой рассказывается о жизни рыбаков. Она составила

¹⁸⁸ Там же. С. 28.

¹⁸⁹ Там же. С. 62.

¹⁹⁰ Там же. С. 98.

тематическую основу № 3 балета с одноименным названием. В Архиве музыкального фольклора нам удалось обнаружить один из вариантов традиционной мелодии «Лодки» под *сиртос*, однако в рукописях из Архива Скалкотаса эта мелодия не обнаружена. Логично предположить, что композитор слышал эту песню, работая с фонограммами Архива, а затем «по памяти» привел ее в балетной партитуре. Сравнивая нашу расшифровку записи одной из мелодий *сиртоса*, хранящейся в Архиве музыкального фольклора (см. Рисунок 31) с первыми тактами темы балета (см. Рисунок 32), можно усмотреть их отдаленное сходство (родственные фрагменты выделены рамочками).

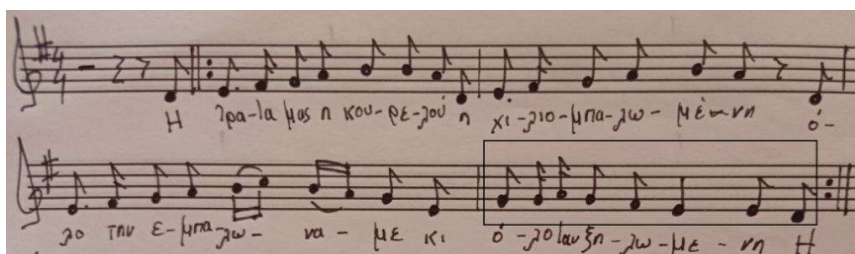


Рис. 31. Народная песня «Лодка», расшифровка М. Иоанну по записи из архива Мельпо Мерлье (М.Ф.А.)¹⁹¹ (рамкой отмечен фрагмент мелодии, который был использован Скалкотасом в главной теме балета «Море»)

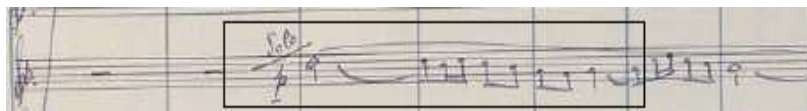


Рис. 32. № 3, «Лодка», из балета «Море». Главный мотив у английского рожка¹⁹² (в рамку заключен фрагмент мелодии Скалкотаса, имеющие сходство с народной песней «Лодка»)

Премьера балета «Море» состоялась 22 мая 1949 г. в театре «Рекс» (греч. Ρεξ) в Афинах. Несколько сохранившихся откликов в прессе

¹⁹¹ «Лодка»: [аудиозапись]. М.Ф.А. Афины: Театр Альгамбра (греч. Θέατρο Αλάμπρα), 01.10.1930. (2 мин. 45 сек.). Исполнитель: не указан. Формат записи MP3. песня: аудио. [Электронный ресурс]. URL: http://www.mla.gr/song_prev_el.php?song_id=1119 (дата обращения: 14.05.2020).

¹⁹² Скалкотас Н. «Море»: балет. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 017–018. Номер по каталогу: 116. Номер архива: 2017. 115 с.: нот.

свидетельствуют о том, что сценическая судьба балета сложилась довольно счастливо и, по крайней мере, до 1951 г. балет находится в репертуаре театра. В газете «Акрополь» (*греч.* Ακρόπολις) от 23 мая 1949 г. была опубликована рецензия журналистки Беты Ниати (*греч.* Βέτα Νιάτη) на первую постановку балета. В ней, в частности, сказано, что «двадцать молодых девушек в белых халатах, <...> хореографии Ивонни де Кирико произвели впечатление»¹⁹³. В газете «Катимерини» (*греч.* Καθημερινή) от 22 сентября 1951 г. критик М. Дуниас также отметил, что «этот балет – представление греческой жизни; <...> лирическая хореография придает сценам свежий аромат. Яннис Моралис отвечал за костюмы. Он создал древнегреческие костюмы <...> легкими, как морская волна»¹⁹⁴.

В 2015 г. по инициативе Л. Раму была осуществлена историческая реконструкция двух номеров балета «Земля и море Греции» в исполнении воспитанников Школы гимнастики, ритмики и танцев П. Матей. В постановке были использованы копии сценических костюмов с премьерного показа 1940-х гг., а хореографическое решение так же, как и тогда, строилось на стилистической основе традиционных греческих

¹⁹³ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Είκοσι νέα κοριτσια με λευκούς χιτώνες <...> η χορογραφία της έκανε εντύπωση» (Ramou L. The presentations of the suite “The Land and the Sea of Greece”: an unpublished letter by Polyxene Mathéy about her meetings and collaboration with Nikos Skalkottas // Nikos Skalkottas A Greek European / ed. H. Vrondos. 2008. P. 426).

¹⁹⁴ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Αυτό το μπαλέτο είναι η αναπαράσταση της Ελληνικής ζωής <...> η χορογραφία είναι λυρική δίνει στις σκηνές ένα φρέσκο άρωμα. Ο Γιάννης Μοράλης ήταν υπεύθυνος για τα κοστούμια. Δεν προτοτύπησε αλλά δημιούργησε ελληνικά κοστούμια <...> τα κοστούμια ήταν ελαφρια και κυμμάτιζαν» (Ibid. P. 430.)

танцев. Интересен пример сценического решения № 2, «Лодка»¹⁹⁵, в котором балерины имитируют движения традиционного греческого танца *сиртос*. В конце номера они выстраиваются в прямую линию, держась ладонями, что типично для хореографии этого танца.

В статье Л. Раму¹⁹⁶, опубликованном на сайте «Греческая община Приморских Альп» (*франц.* Communauté Grecque des Alpes Maritimes)¹⁹⁷, обнародована фотография первых исполнительниц номера «Лодка» из балета «Земля и море Греции». На танцовщицах – короткие темные туники, отделанные декоративной светлой сеткой, что вызывает ассоциации с одеждой рыбаков (Рисунок 33).



Рис. 33. Исполнительницы танца «Лодка» в балете «Земля и море Греции». Театр «Рекс». 22-23/05/1948. Архив Риты Габбай (Rita Gabbai)

¹⁹⁵ Nikos Skalkottas / Yvonne de Chirico: The Trawler: официальный сайт. Греция, 2017. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8_ncWfVP0Sc (дата обращения: 15.04.2016).

¹⁹⁶ Ramou L. La restitution de la chorégraphie d'Yvonne de Chirico sur la musique du Chalutier et de la Danse des vagues de Nikos Skalkottas: un exemple de danse et de musique de ballet à Athènes en 1948 // La Revue du Conservatoire. № 6. Paris, 2017. URL: <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1888> (дата обращения: 14.05.2020).

¹⁹⁷ Communauté Grecque des Alpes Maritimes [официальный сайт] <https://cgdam.org/2020/11/11/la-choregraphie-dyvonne-de-chirico-sur-une-musique-de-nikos-skalkottas/> (дата обращения: 14.05.2020).

«Море» стало самым известным из трех балетов Скалкотаса, написанных по заказу Школы гимнастики, ритмики и танцев П. Матей. Однако первая профессиональная звукозапись исполнения музыки балета «Море» была осуществлена только в 2002 г. греческим «Оркестром цветов»¹⁹⁸ под управлением дирижера М. Логиадиса. Одна из последних постановок балета была осуществлена 25 сентября 2021 г. на VII фестивале Государственного театра Северной Греции¹⁹⁹, который проходил в открытом Лесном театре (*греч.* Θέατρο Δάσους) в Салониках. Балет был поставлен современными греческими хореографами Татьяной Пападопулу (*греч.* Τατιάνα Παπαδοπούλου) и Александром Ставропулосом (*греч.* Αλέξανδρος Σταυρόπουλος) для танцевальной труппы Государственного театра северной Греции «Танцоры Севера» (*греч.* «Χορευτές του Βορρά»). В спектакле был задействован Государственный оркестр Салоников²⁰⁰ под управлением дирижера Зои Цокану (*греч.* Ζωή Τσόκανου). Хореографической основой постановки стал современный балет, куда были вплетены элементы традиционной греческой танцевальной лексики.

К сожалению, и балеты, и «драматическая сказка» Скалкотаса довольно редко исполняются на современной сцене, они мало известны широкой публике. Вместе с тем, эти произведения являются знаковыми для греческого музыкального искусства. В музыке балетов получили развитие художественно-эстетические принципы неофольклоризма, в них представлена работа композитора с традиционными танцевальными

¹⁹⁸ Оркестр цветов (*греч.* Η ορχήστρα των χρωμάτων) создан в 1989 г. М. Хаджидакисом.

¹⁹⁹ Государственный театр Северной Греции (*греч.* Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος) был основан в 1961 г. в Салониках.

²⁰⁰ Государственный оркестр Салоников (*греч.* Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης) существует с 1959 г.

мелодиями, а «Море» можно рассматривать как первый греческий национальный балет. Обращение к мелодиям народных танцев, которые были прекрасно известны композитору из практической работы как концертмейстера танцевальных коллективов и автора расшифровок фольклорных записей, обеспечили музыкально-стилистическую характерность музыке Скалкотаса.

* * *

Как показала первая глава исследования, впитав звучание песенного и инструментального фольклора от матери, семьи и окружения, Скалкотас на протяжении всей жизни сохранял живой интерес к греческой народной музыке. Обучение в Афинской консерватории, в которой тогда преподавали выдающиеся музыкальные деятели Греции (фольклорист и византинист К. Псахос, основоположник национальной композиторской школы М. Каломирис), не могло не оказать влияния на формирование эстетических взглядов молодого музыканта.

В пору учебы в Германии, когда Скалкотас увлекся европейским музыкальным авангардом 1920-х гг. и сделал первые шаги на композиторском поприще, он по-прежнему был включен в продуктивное творческое общение с греческой интеллектуальной элитой (дирижерами, композиторами, певцами, хореографами). Начинаящий композитор создавал сочинения в ультрасовременных техниках музыкальной композиции, а параллельно делал аранжировки сочинений греческих авторов, писал обработки народных песен, участвовал в исполнении этих произведений как дирижер и пианист. После ряда личностных и творческих кризисов к концу периода ученичества Скалкотас создает первые образцы авторской музыки, основанной на фольклорном материале, а вернувшись на Родину (в 1933) кардинально меняет вектор творческих исканий. Он создает ряд сочинений в опоре на традиционную

музыкальную культуру Греции, выступает как композитор неофольклорного направления.

В период творческой зрелости Скалкотас регулярно обращается к народному творчеству своей страны в различных жанрах академической музыки. Он делает обработки песенных и инструментальных мелодий для камерных составов, использует фольклорный материал в больших симфонических сочинениях и камерно-инструментальной музыке, пишет произведения для театра, в числе которых балеты, где также задействованы образцы народной музыки Греции. Начав с создания казалось бы «проходных» сочинений, написанных по заказу исполнителей, Скалкотас постепенно обретает в фольклоре мощную опору для творчества. Не менее важным для греческого музыканта становится опыт оркестровки сочинений Бартока и Стравинского по заказу одной их танцевальных трупп Афин. Это позволяет ему познакомиться с подходами к претворению народного мелоса композиторами неофольклорного направления и обогатить собственный творческий метод. Параллели со Стравинском связаны и с тем фактом, что так же, как и у русского художника, в балетах Скалкотаса ярко проявился его неофольклоризм. Подытоживая сказанное, отметим, что, по нашему глубокому убеждению, обращение Скалкотаса к богатствам национальной музыкальной традиции явилось закономерным результатом его творческого развития, а владение различными техниками современного композиторского письма существенно обогатило палитру возможностей автора в реализации разнообразных художественных замыслов.

ГЛАВА 2.

«36 греческих танцев» Н. Скалкотаса как вершина художественной обработки музыкально-хореографического фольклора

«36 греческих танцев» для большого симфонического оркестра – центральное произведение в творческом наследии Никоса Скалкотаса. Это сочинение принесло композитору признание во всем мире и включило его в число самых значительных западноевропейской музыкантов XX века. Масштабный симфонический цикл, основанный на греческих танцевальных мелодиях, стал одним из ярких плодов творческого преломления народной музыки в русле неофольклоризма.

Начало работы над циклом относится к периоду пребывания Скалкотаса в Берлине (1932). После возвращения на Родину композитор написал «Четыре греческих танца» (1933), а затем успешно реализовал идею создания крупного симфонического произведения на фольклорном материале (завершено в 1936). В ходе работы над циклом Скалкотас глубоко погрузился в мир традиционной музыки Греции: знакомился с образцами народного музыкального творчества, искал адекватные природе материала способы разработки традиционного мелоса, продумывал особенности формы и оркестровки, что позволило ему выстроить художественную драматургию грандиозного сочинения (общая продолжительность его звучания составляет 1'40'').

В подразделе 2.1 выявляются источники тематизма «36 греческих танцев», дана оценка деятельности Скалкотаса по изучению сборников народных песен, обозначены обстоятельства знакомства композитора с Архивом музыкального фольклора Мельпо Мерлье и представлена

характеристика его подходов к расшифровке фонографических записей греческой традиционной музыки²⁰¹.

В подразделе 2.2 поднимается проблема координации танцевальных мелодий с песенными текстами, предложена жанровая и регионально-стилевая характеристика образцов греческого музыкально-хореографического фольклора, отобранных композитором для исследуемого произведения²⁰².

В подразделе 2.3 предлагается анализ «36 греческих танцев» в аспекте построения цикла и его музыкальной драматургии (особенности формообразования и оркестровки, темпо-ритмические особенности и образно-характерные свойства танцев), отмечены номера и их разделы, где использован фольклорный материал.

В подразделе 2.4 формулируются особенности творческого метода Скалкотаса при работе с традиционными греческими мелодиями, устанавливаются параллели в использовании образцов народного творчества композиторами неофольклорного направления²⁰³.

В подразделе 2.5 содержатся сведения об истории создания нескольких малых сюит, сокомпонованных композитором на основе полной

²⁰¹ Данный аспект исследования разработан в нашей статье: Иоанну М., Попова И. С. Работа композитора Н. Скалкотаса с Архивом музыкального фольклора Мельпо Мерльев ходе создания сюиты «36 греческих танцев» // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 67–83.

²⁰² Научная проблематика изложена в нашей статье: Иоанну, М., Попова, И. С. Региональная специфика традиционных греческих танцев: сиртос, каламатьянос, сушта... С. 6–20.

²⁰³ Данный аспект исследования получил отражение в нашей статье: Иоанну М. «36 греческих танцев» Никоса Скалкотаса: композиторский подход к обработке фольклора// Сборник статей иностранцев, обучающихся в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. 2016. № 8. С. 32–42.

версии сочинения и аранжированных для различных камерно-инструментальных составов, а также осмысляются факты исполнения «36 греческих танцев».

2.1. К проблеме установления источников музыкального тематизма

Как показало проведенное исследование, в поле зрения композитора находились различные материалы, питавшие его творческую фантазию в период работы над «36 греческими танцами».

Первую и наиболее обширную группу источников, с которыми работал Скалкотас, составили сборники народных песен и публикации фольклорных мелодий в периодической печати.

Первая антология музыкального фольклора была создана этническим греком, музыкантом Г. Пахтикосом и издана в 1905 г. «260 народных песен»²⁰⁴ включают мелодии, сгруппированные по региональному признаку в 6 разделов. В первом разделе представлены песни Малой Азии (Каппадокии), во втором – фольклор Фракии, в третьем – Греческой Македонии, четвертый раздел посвящен песням Эпира и Албании, пятый – напевам Фессалии, Центральной Греции, Пелопоннеса и Крита. Наконец, шестой раздел включает фольклорные материалы Кипра, Эгейских островов и Пропонтиды (островов между Фракией и Турцией) (см. Рисунок 67 в Приложении 2. Карты Греции). В этом издании впервые была опубликована традиционная танцевальная греческая мелодия «Один орёл» («Ένας αητός») (Рисунок 34).



²⁰⁴ Παχτικός Γ. 260 Δημοτικά Άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού... Σ. 367.

Рис. 34. Песня «Один орёл» из сборника Г. Пахтикоса «260 народных песен»²⁰⁵

Эта же мелодия в 1909 г.²⁰⁶ была приведена А. Николопулосом в музыкальной газете «Формикс»²⁰⁷, а позднее переиздана К. Псахосом – известным собирателем фольклора, имя которого упоминалось выше в связи с обучением Скалкотаса в Афинской консерватории. К. Псахосу принадлежали три региональных сборника, в одном из которых – «50 народных песен Пелопоннеса и Крита» (1930) – была перепечатана песня «Один орёл»²⁰⁸. Наконец, в 1931 г. эта мелодия вновь была издана в сборнике М. Мерлье «Песни Румели»²⁰⁹.

В связи с приведенными фактами, точно установить издание, с которым работал Скалкотас на этапе создания «36 греческих танцев», невозможно. С уверенностью можно сказать лишь то, что одно из перечисленных собраний определенно было известно композитору, поскольку тема песни «Один орёл» получила воплощение в «36 греческих танцах» в качестве своеобразного зачина – первого номера, открывающего цикл (1/Γ)²¹⁰.

Как было установлено в ходе исследования, Скалкотас тщательно изучал широко известное собрание греческого фольклора – «Сборник

²⁰⁵ Ibid. Σ. 354.

²⁰⁶ Νικολόπουλος, Α. Ένας αητός // Φόρμιξ. 1909. № 15, 15 Δεκ. Σ. 17.

²⁰⁷ Музыкальная газета «Формикс» (греч. «Φόρμιγξ») издавалась в Афинах с 1901 по 1912 г. под руководством Иоанниса Цоклиса (греч. Ιωάννης Τσοκλής), выходила дважды в месяц. В газете освещались вопросы церковной, старинной и народной музыки. С 1921 по 1922 г. это издание возродилось благодаря стараниям К. Псахоса и получила название «Новый Формикс» (греч. «Νέα Φόρμιγξ»).

²⁰⁸ Ψάχος Κ. 50 δημοτικά άσματα Πελλοπονήσου και Κρήτης: συλλογή... Σ. 40–41.

²⁰⁹ Μερλιέ Μ. Τα τραγούδια της Ρουμέλης... Σ. 4.

²¹⁰ В данном цикле композитор применил особый тип нумерации, где римской цифрой обозначен номер тетради, а арабской – порядковый номер танца. См. Подробнее об этом – в подразделе 2.3.

Арион. Музыка греков, сохранившаяся с древних времен до наших дней» (1917)²¹¹. Данная публикация включает популярные греческие песни в обработке для голоса и фортепиано, образцы древнегреческой и византийской музыки, а также народные песни с музыкально-теоретическим комментарием. По крайней мере 10 образцов из этого издания были использованы Скалкотасом в «36 греческих танцах». Обозначим их в порядке употребления в композиторском цикле, сопроводив ссылками на соответствующие народные мелодии сборника:

1. «Критикос» (2/I)²¹²;
2. «Ипиротикос» (3/I)²¹³;
3. «Каламатьянос» (8/I)²¹⁴;
4. «Танец Залонго» (9/I)²¹⁵;
5. «Макэдоникос» (10/I)²¹⁶;
6. «Чёрный платок» (6/II)²¹⁷;
7. «Эпитрапэзиос. “Критикос”» (10/II)²¹⁸;
8. «Клэфтикос» (3/III)²¹⁹;
9. «Моя Мариори, моя Мариори» (4/III)²²⁰;
10. «Сочный поцелуй» (9/III)²²¹.

²¹¹ Ρεματά Α. Συλλογή Αρίων Η μουσική των ελλήνων ως διεσώθη απο των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον: συλλογή...

²¹² Ibid. Σ. 18.

²¹³ Ibid. Σ. 17.

²¹⁴ Ibid. Σ. 29.

²¹⁵ Ibid. Σ. 24.

²¹⁶ Ibid. Σ. 22.

²¹⁷ Ibid. Σ. 28.

²¹⁸ Ibid. Σ. 19.

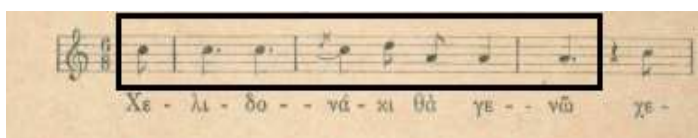
²¹⁹ Ibid. Σ. 20.

²²⁰ Ibid. Σ. 35.

²²¹ Ibid. Σ. 21.

Детали работы композитора с мелодиями из этого сборника будут рассмотрены ниже на примере танца «Критикос» (см. подробнее в подразделе 2.4.).

Со всей определенностью можно утверждать, что композитор тщательно изучил названный выше сборник «Песни Румели²²²» (1931)²²³, составленный М. Мерлье. Первая гречанка, ставшая собирательницей и исследовательницей фольклора Центральной Греции, она впервые записывала фольклор в полевых условиях летом 1922 г., фиксировала поэтические тексты и нотировала по слуху образцы греческих народных песен. В первый день ее экспедиционной работы, проходившей в селении Термо²²⁴, от местной жительницы Анны Маврели (*греч.* Άννα Μαυρέλη), 70-ти лет, Мерлье зафиксировала мелодию танца «Мазохтос» (*греч.* «Μαζωχτός») с начальными словами «Стану птицей» (*греч.* «Χελιδνάκι θα γενώ»). Эта песня настолько понравилась Скалкотасу, что он использовал ее мелодию в финальном номере «36 греческих танцев» (12/III). Кроме того, звукозапись этой песни в исполнении неизвестной исполнительницы с сопровождением *критской лиры* и *лауто* нам удалось обнаружить в Архиве музыкального фольклора²²⁵ (подробнее о работе композитора с материалами данного Архива см. ниже).



²²² Румели (*греч.* Ρούμελη) – название материковой части Греции, использовавшееся во времена Османской империи.

²²³ Μερλιέ Μ. Τα τραγούδια της Ρουμέλης...

²²⁴ Термо (*греч.* Θέρμο) – город в местности Этолоакарнания (Αιτωλοακαρνανίας), в горах провинции Трихонидас (Επαρχίας Τριχονίδας), Центральная Греция.

²²⁵ Μ.Φ.Α. «Μαζωχτός. “Стану птицей”»: песня из Эпира. Другие данные отсутствуют. Формат записи MP3. песня: аудио.

Рис. 35. Песня «Стану птицей» из сборника М. Мерлье «Песни Румели»²²⁶ (рамкой обозначен фрагмент народной мелодии, использованный затем в музыке «Мазохтоса» из «36 греческих танцев»)



Рис. 36. Скалкотас Н. «Мазохтос. “Стану птицей”» (12/III)²²⁷. Народная мелодия у двух труб и двух тромбонов (рамкой обозначен фрагмент сочинения, заимствованный из народной мелодии «Стану птицей»)

В сборнике «Песни Румели» удалось выявить две народные песни, которые легли в основу двух номеров «36 греческих танцев». Мелодия танцевальной песни «В низине у деревни» (греч. «Κάτω στου βάλτου τα χωριά»)²²⁸ была использована в одноименном номере произведения Скалкотаса (5/III), а музыкальный материал танца «Мазохтос. “Стану птицей”»²²⁹ – в финальном номере цикла с тем же названием (12/III).

В «Песнях Румели» М. Мерлье подробно описала методику собирательской работы и отметила сложности, с которыми столкнулась при слуховой записи народных напевов. «У меня не было фонографа. Певец спел мне, я спела ему, он сыграл на своей скрипке. И каждую песню так проверяли по десять или пятнадцать раз»²³⁰. Тщательность фиксации

²²⁶ Мерлиэ М. Τα τραγούδια της Ρουμέλης... Σ. 53.

²²⁷ Скалкотас Н. «Мазохтос»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. С. 185: нот.

²²⁸ Мерлиэ М. Τα τραγούδια της Ρουμέλης... Σ. 3.

²²⁹ Ibid. Σ. 53.

²³⁰ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Μα όσο πιο γνώριμοι μου γίνονταν οι ρουμελιώτικοι σκοποί, τόσο πιο δύσκολο μου φαίνονταν ν' ακινητήσω στο χαρτί τη φευγαλέα γραμμή τους. Φωνόγραφο δεν είχα, το μόνο βέβαιο μέσο για να ξανακοιτάξω κανείς αργότερα. Μου το τραγουδούσε ο τραγουδιστής, του το

музыкального материала отчасти подтверждает достоверность записей, приведенных в сборнике М. Мерлье. Вариативность напевов как фундаментальное свойство фольклора нигде не было отмечено собирательницей.

Некоторая часть народных мелодий, использованных затем в «36 греческих танцах», была почерпнута композитором в греческой периодике. На страницах упоминавшейся выше газеты «Формикс», где публиковались статьи самого Скалкотаса, шла оживленная дискуссия о путях развития новой греческой музыки, предлагались обзоры концертов, статьи о композиторах, а также издавались материалы по церковным песнопениям и фольклору. Важную роль в редакционной политике газеты играл К. Псахос, неоднократно печатавший здесь сделанные им нотации народных песен и танцевальных мелодий. В № 15 от 31 декабря 1909 г. он опубликовал в газете городскую песню «Танец Залонго» (*греч.* «Ο χορός του ζαλόγγου»). Эту мелодию Скалкотас использовал в качестве основы музыкального тематизма в одноименном номере «36 греческих танцев» (9/1).

Allegro Moderato

Canto

Ἔ - γε γυθά - κιαρ - με - γε πό - σμι
 Ἥ σου - λιώ - τε - ας δι' - μί - θαν
 Σάν - νά πην* σί - πα - νη - γύ - ρε
 Στή σαρ - γία δέν - ζῆ τό - τιά - ρι

Рис. 37. «Танец Залонго» в записи К. Псахоса (1909)²³¹ (рамкой выделен фрагмент мелодии, который был использован в «Танце Залонго» Скалкотаса)

Наконец, знакомство со сборником К. Псахоса «50 песен Пелопоннеса и Крита»²³² повлияло на создание многих авторских тем

τραγουδούσα κι εγώ, μου τόπαιζε στο βιολί του. Και δέκα και δεκαπέντε φορές γίνονταν ο έλεγχος του κάθε τραγουδιού» (Δραγούμης Μ. Άγνωστα στοιχεία για το ταξίδι της Μέλπως Мерλιέ στη Ρούμελη).

²³¹ Ψάχος Κ. Χορός του Ζαλόγγου // Φόρμιξ. 1909. № 15, 15 Δεκ. Σ. 3.

²³² Ψάχος Κ. 50 δημοτικά άσματα Πελλοπονήσου και Κρήτης...

Скалкотаса, написанных «в народном духе» (в Приложении 3 приведена Таблица, где указаны источники мелодий, использованных Скалкотасом в качестве опоры для стилизации).

В примере ниже прослеживается схожесть отдельных мелодических фрагментов танца «Клэфтикос» из сборника К. Псахоса (см. Рисунок 38) с двумя одноименными номерами из «36 греческих танцев»: «Клэфтикос» (6/1) (см. Рисунок 39) и «Клэфтикос» (8/III) (см. Рисунок 40). Композитор достигает художественной убедительности авторских мелодий благодаря использованию мелизматической фигуры из шести звуков (трех восходящих и трех нисходящих в триолях), которая присутствует в народной танцевальной теме «Клэфтикоса» из сборника К. Псахоса.

ΚΛΕΦΤΙΚΟ
ΧΟΡΕΥΤΙΚΟΝ

(♩ = 116)

Рис. 38. Танец «Клэфтикос» из сборника К. Псахоса «50 песен Пелопоннеса и Крита»²³³



²³³ Ibid. Σ. 2.

Рис. 39. Скалкотас Н. «Клэфтикос» (6/I)²³⁴. Авторская мелодия у деревянных духовых (рамкой обозначен музыкальный фрагмент, напоминающий народную мелодию данного танца)

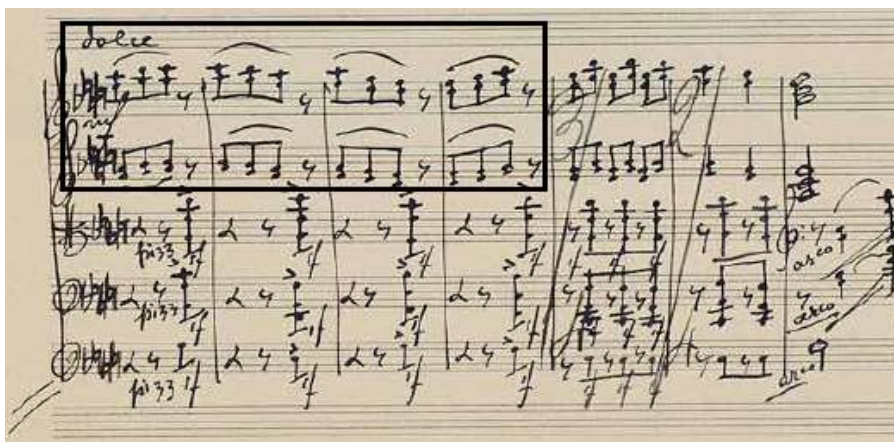


Рис. 40. Скалкотас Н. «Клэфтикос» (8/III)²³⁵. Авторская мелодия у струнных (в рамку заключен музыкальный фрагмент, напоминающий народную мелодию данного танца)

Вторая группа источников, вдохновивших композитора на обращение к фольклору, связана с народными мелодиями, ранее использованными в произведениях других греческих композиторов, но получившими иное прочтение в творчестве Скалкотаса. Эта группа материалов довольно немногочисленная, но не менее значимая.

Целый ряд общеизвестных традиционных мелодий использовался в сочинениях греческих композиторов — предшественников и старших современников Скалкотаса. Напомним, что опора на фольклор была заявлена как приоритетная эстетическая позиция композиторов национальной школы, а стихия танцевальной музыки, по их мнению, как нельзя лучше отражала дух и характер народа.

Приступая к работе над созданием «36 греческих танцев», Скалкотас познакомился с опытом М. Каломириса по обработке народных

²³⁴ Скалкотас Н. «Клэфтикос»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. С. 43: нот.

²³⁵ Скалкотас Н. «Клэфтикос»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. С. 213: нот.

тем. По крайней мере, одна из традиционных мелодий, ранее использованная Каломирисом, прозвучала в «36 греческих танцах» в авторской разработке Скалкотаса.

Рассмотрим этот вопрос подробнее. В 1911 г. Каломирис сблизился с К. Псахосом, общение с которым заставило переосмыслить отношение основоположника новогреческой национальной школы к фольклору. Как отмечает музыковед Н. Малиарас в книге «Греческая народная песня в музыке Манолиса Каломириса»²³⁶, в 1912 г. композитор впервые процитировал три оригинальных народных напева в «Квинтете с песней» (*греч.* «Κοιντέτο με τραγούδι»), а в 1915 г. – в опере «Протомасторас» (*греч.* «Πρωτομάστορας») сделал авторскую обработку критской мелодии танца *пентозалис*. Однако прежде Каломириса эта мелодия уже использовалась в опере С.-Ф. Самараса «Рэа»²³⁷ (1908). Вместе с тем, в «Критикосе» из «36 греческих танцев» Скалкотаса (2/1) она предстала в совершенно ином облике, нежели в сочинениях его предшественников. И Каломирис, и Самарас использовали эту мелодию как точную цитату, в то время как Скалкотас раздробил тему на несколько сегментов, каждый из которых получил динамичное вариантное развитие (см. подробнее в подразделе 2.3).

К третьей группе источников тематизма «36 греческих танцев» можно отнести греческие песни и наигрыши, воспринятые композитором *при прослушивании и расшифровке фонографических записей из Архива музыкального фольклора*.

²³⁶ Μαλιάρας Ν. Το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη: μονογραφία...

²³⁷ Опера «Рэа» (*греч.* «Ρέα») была впервые исполнена в 1908 г. в Театре Верди во Флоренции. Опера повествует о незаконной любви Рэа, жены губернатора Спинолы, к греческому атлету Лисию. Народная тема, использованная Скалкотосом, звучит в увертюре оперы.

Архив музыкального фольклора Мельпо Мерлье²³⁸ является старейшим в Греции центром по изучению греческой и византийской музыки. Он был основан в 1930 г. по инициативе собирательницы фольклора, имя которой носит архив, и при поддержке ее супруга Октавиоса Мерлье. В архиве, существующем и поныне, хранятся записи М. Мерлье, а также других собирателей греческого фольклора более позднего времени (до 1975).

В период создания «36 греческих танцев» Скалкотас работал со звукозаписями из Архива музыкального фольклора, выполненными в 1930 г. Основываясь на текстах расписок композитора, М. Драгумис сообщает, что Скалкотас прослушал 2 ионийские песни, 32 критские и 5 песен с острова Сифнос, из которых 13 образцов затем процитировал в «36 греческих танцах».

На официальном сайте Архива музыкального фольклора в открытом доступе в сети Интернет размещены несколько аудиозаписей греческих песен 1930 г., нашедших преломление в цикле Скалкотаса «36 греческих танцев». Обозначим их в порядке употребления в данном цикле, сопроводив архивными ссылками.

1. «Один орёл» в исполнении двух мужчин а *cappella*²³⁹ (1/Г).
2. «Критикос. “Мы не знали другого танца”» в исполнении мужского голоса с сопровождением критской лиры и лауто²⁴⁰ (5/Г).

²³⁸ Musical Folklore Archives Melpo Merlier (M.F.A.): официальный сайт. URL:http://www.mla.gr/archive_pubMusic_en.php.

²³⁹ М.Ф.А. «Один орёл»: песня из г. Трикала в регионе Фессалия: [аудиозапись]. Афины: Театр Альгамбра, 01.10.1930. (1 мин. 40 сек.). Исполнители: Пётрос Захос (Πέτρος Ζάχος), Стэфанос Памихас (Στέφανος Παμίχας), а *cappella*. Формат записи МР3. песня: аудио.

²⁴⁰ М.Ф.А. «Критикос. “Мы не знали другого танца”»: песня из г. Ханья на о. Крит: [аудиозапись]. Афины: Театр Альгамбра, 01.10.1930. (3 мин. 13 сек.).

3. «Сифнэйкос. “Колесо”» в исполнении мужского голоса с сопровождением скрипки, сантури и лютни²⁴¹ (7/І).

4. «Ребята, кто бросил яблоко?» в исполнении мужского голоса с сопровождением сантури и критской лиры²⁴² (11/І).

5. «Сиртос. “Я буду тебя любить”» в исполнении мужского голоса с сопровождением сантури и скрипки²⁴³ (1/ІІ).

6. «Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”» в исполнении мужского голоса с сопровождением сантури и скрипки²⁴⁴ (2/ІІ).

7. «Критикос. “Встану рано утром”» в исполнении мужского голоса с сопровождением и критской лиры²⁴⁵ (3/ІІ).

Исполнители: сантури – Лукас Бертос (Λουκάς Μπέρτος), пение и критская лира – Никос Куфианос (Νίκος Κουφιανός). Формат записи MP3. песня: аудио.

²⁴¹ М.Ф.А. «Сифнэйкос. “Колесо”»: песня с о. Сифнос (Киклады): [аудиозапись]. Афины: Театр Альгамбра, 01.10.1930. (3 мин. 04 сек.). Исполнители: скрипка – Иоаннис Антилавис (Ιωάννης Αντιλαβής), пение и сантури – Димитриос Влахопулос (Δημήτριος Βλαχόπουλος). Формат записи MP3. песня: аудио.

²⁴² М.Ф.А. «Ребята, кто бросил яблоко?»: песня из г. Ханья на о. Крит: [аудиозапись]. Афины: Театр Альгамбра, 01.10.1930. (3 мин. 11 сек.). Исполнители: сантури – Лукас Бертос (Λουκάς Μπέρτος), пение и критская лира – Никос Куфианос (Νίκος Κουφιανός). Формат записи MP3. песня: аудио.

²⁴³ М.Ф.А. «Сиртос. “Я буду тебя любить”»: песня из г. Ханья на о. Крит: [аудиозапись]. Афины: Театр Альгамбра, 01.10.1930. (3 мин. 23 сек.). Исполнители: не известно. Формат записи MP3. песня: аудио.

²⁴⁴ М.Ф.А. «Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”»: песня, бытующая на о. Сифнос (Киклады): [аудиозапись]. – Афины: Театр Альгамбра, 01.10.1930. (1 мин. 45 сек.). Исполнители: скрипка – Иоаннис Антилавис (Ιωάννης Αντιλαβής), пение и сантури – Димитриос Влахопулос (Δημήτριος Βλαχόπουλος). Формат записи MP3. песня: аудио.

²⁴⁵ М.Ф.А. «Критикос. “Встану рано утром”»: песня из г. Ханья на о. Крит: [аудиозапись]. Афины: Театр Альгамбра, 01.10.1930. (3 мин. 21 сек.). Исполнители: сантури – Лукас Бертос (Λουκάς Μπέρτος), пение и критская лира – Никос Куфианос (Νίκος Κουφιανός). Формат записи MP3. песня: аудио.

8. «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”» в исполнении мужского голоса а саррелла²⁴⁶ (4/II).

9. «Макэдоникос. “Лань”» в исполнении мужского а саррелла²⁴⁷ (11/II).

10. «Пэлопоннисиакос. “Парень под именем Лигос”» в исполнении мужского голоса а саррелла²⁴⁸ (12/II).

11. «В низине у деревни», наигрыш на скрипке²⁴⁹ (5/III).

12. «Хиотикос. “На южном пляже”» в исполнении мужского голоса и сантури²⁵⁰ (7/III).

13. «Мазохтос. “Стану птицей”» исполнении мужского голоса с сопровождением критской лиры и лауто²⁵¹ (12/III).

В Архиве Никоса Скалкотаса, который хранится в Библиотеке «Лириан Вудури» в Афинах, были выявлены рукописи 38 нотных расшифровок (черновых и чистовых) греческих традиционных мелодий,

²⁴⁶ М.Ф.А. «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”»: песня из г. Ханья на о. Крит: [аудиозапись]. Афины: Театр Альгамбра, 01.10.1930. (1 мин. 33 сек.). Исполнитель: Георгиос Родоракис (Γεώργιος Ροδόρακης), а саррелла. Формат записи МРЗ. песня: аудио.

²⁴⁷ М.Ф.А. «Макэдоникос. “Лань”»: песня из Македонии. Другие данные отсутствуют. Формат записи МРЗ. песня: аудио.

²⁴⁸ М.Ф.А. «Пэлопоннисиакос. “Парень под именем Лигос”»: песня из Центральной Греции (Аттика): [аудиозапись]. Афины: Театр Альгамбра, 01.10.1930. (1 мин. 36 сек.). Исполнитель: Димитриос Каронис (Δημήτριος Καρώνης), а саррелла. Формат записи МРЗ. песня: аудио.

²⁴⁹ М.Ф.А. «В низине у деревни»: песня из Пелопоннеса. Другие данные отсутствуют. Формат записи МРЗ. песня: аудио.

²⁵⁰ М.Ф.А. «Хиотикос. “На южном пляже”»: песня из о. Хиос. Другие данные отсутствуют. Формат записи МРЗ. песня: аудио.

²⁵¹ М.Ф.А. «Мазохтос. “Стану птицей”»: песня из Эпира. Другие данные отсутствуют. Формат записи МРЗ. песня: аудио.

сделанных композитором по материалам Архива музыкального фольклора Мельпо Мерлье²⁵². Они были выполнены в 1931–1932 гг. и имеют важное значение для понимания характера работы композитора с фольклорным материалом на подготовительном этапе создания симфонического цикла «36 греческих танцев».

Композитор тщательно паспортизирует нотации традиционных мелодий (дает название, приводит имена исполнителей, указывает место записи и номера по фонду Архива музыкального фольклора). Его расшифровки содержат указания на темп с помощью метронома.

Как правило, транскрипции Скалкотаса охватывают весь представленный на фонограммах музыкальный материал, позволяя наблюдать проявление вариативности как специфического свойства фольклора.

В отражении интонационных особенностей традиционного песенного репертуара композитор внимателен к звуковысотному строению, следует за всеми изгибами мелодической линии. Скалкотас кропотливо отображает в записи ритмические нюансы: применяет прямой и обратный пунктир, синкопы, триоли, весьма чуток к мелизматике, исполнительской фразировке, акцентуации, агогике. Пристальное внимание композитора сосредоточено на музыкальной метрике – в ряде нотировок прослеживается поэтапная работа по тактированию и выставлению музыкальных размеров (Рисунок 40 и 41).

²⁵² NSA MLGLV. Н. Скалкотас. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098.

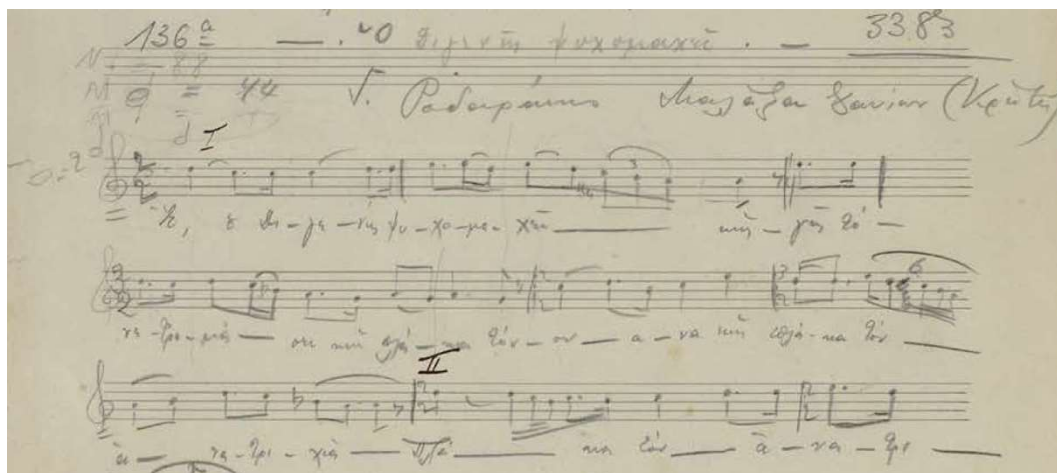


Рис. 40. «О Дигенис психомахи». Расшифровка Скалкотаса, фрагмент²⁵³

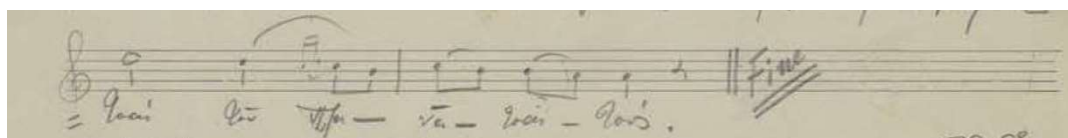


Рис. 41. «О Дигенис психомахи». Расшифровка Скалкотаса, фрагмент²⁵⁴

Немногочисленны, но весьма интересны примеры записи композитором ансамблевого звучания. Нотируя традиционную танцевальную песню «Ребята, кто бросил яблоко?» (греч. «Παιδιά ποιος το πέταξε»), Скалкотас отражает звучание голоса и двух музыкальных инструментов (критской лиры и лауто) с помощью направления штилей. Для этой цели он использует трехстрочный нотоносец, на котором вокальную партию записывает на первой, отдельной, линейке, а аккомпанемент лиры и лауто – на двух других, объединенных акколадой. На втором нотоносце штили, направленные вверх, указывают на то, что мелодию ведет критская лира, дублирующая голос певца, а штили, направленные вниз, относятся к партии лауто, воспроизводящей аккордовое сопровождение.

²⁵³ Скалкотас Н. «О Дигенис психомахи»: песня в исполнении мужского голоса с сопровождением критской лиры и лауто. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. С. 7.: нот.

²⁵⁴ Там же.

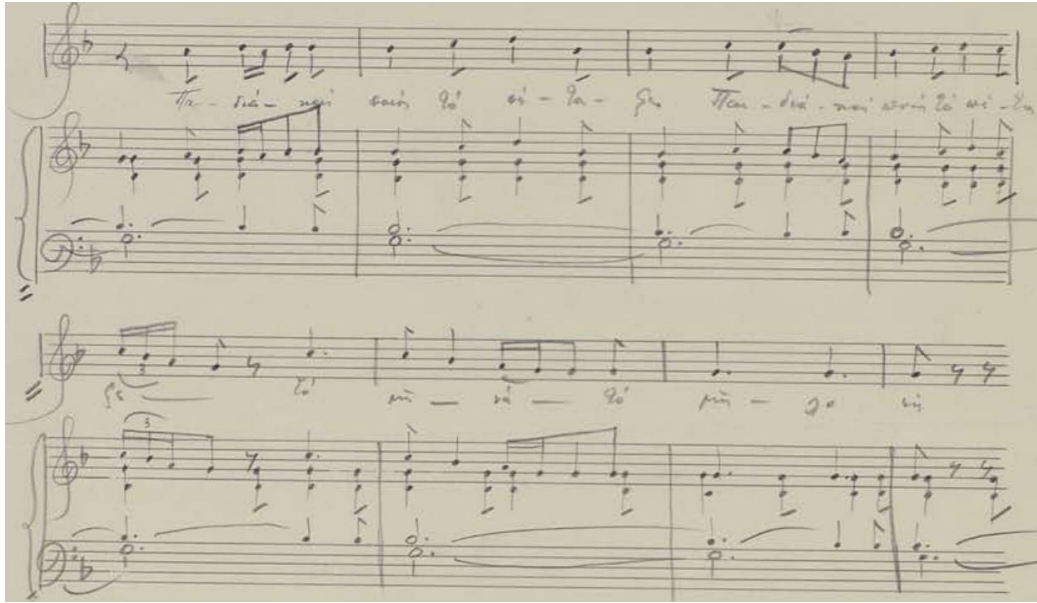


Рис. 42. «Ребята, кто бросил яблоко?», расшифровка Скалкотаса, фрагмент²⁵⁵

В географическом отношении материал, расшифрованный Скалкотасом, весьма разнообразен: происхождение 29 рукописных нотаций связано с островом Крит, 3 примера представляют традиционную культуру Эгейских островов, 2 – Афины (Центральная Греция), 2 – греческую Македонию и 2 – Пелопоннес (См. подробнее в подразделе 2.2.). При записи критских мелодий, которые составляют абсолютное большинство, Скалкотас тщательно выписывает местный диалект²⁵⁶.

В традиционной критской песне «Одна девушка из Милопотамоса» (греч. «Μία μιλποταμίτισσα») (Рисунок 43) Скалкотас фиксирует особенности местной лексики: слово *μλινέζ* в четвертом такте можно

²⁵⁵ Скалкотас Н. «Ребята, кто бросил яблоко?»: песня в исполнении мужского голоса с сопровождением критской лиры и лауто. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. 17 с.: нот.

²⁵⁶ Критский диалект является одним из диалектов современного греческого языка. В период позднего Средневековья представлял собой самостоятельный критский язык, на котором создавались литературные сочинения. Он воспринял некоторые черты итальянского языка, что закономерно, учитывая давние отношения Крита с Венецией. См. обзор: William M. L. Researches in Greece // J. Booth. 1814. № 1. P. 64-65.

перевести с критского как «я говорю», слово *μπερδέ* означает «перепутанный», а *τσιαι* представляет собой диалектную версию предлога «и» (данные лексемы отсутствуют в литературном греческом языке). Для критских песен также характерны повторы слова или последнего слога в конце стиховых строк (Рисунок 43).

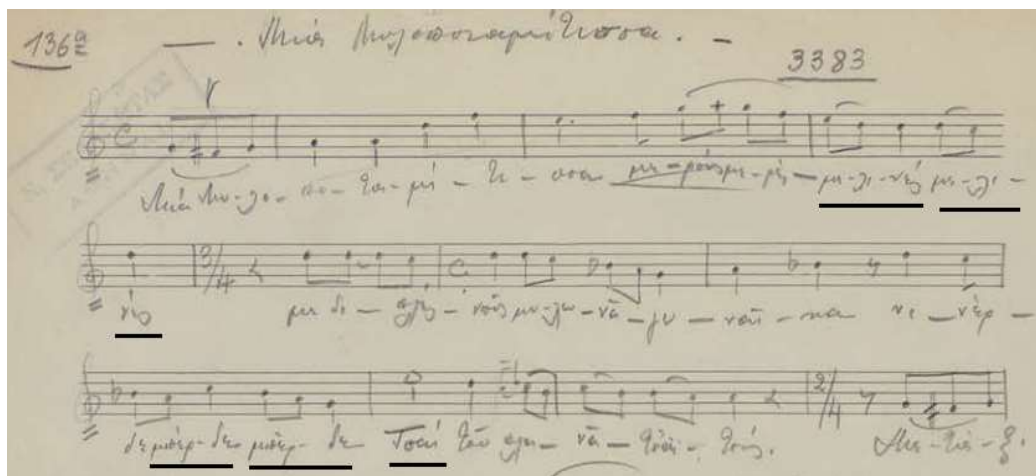


Рис. 43. Песня «Одна девушка из Милопотамоса» («Μία μιλποταμίτισσα»). Расшифровка Скалкотаса, фрагмент²⁵⁷ (подчеркиванием отмечены повторы слов *μιλνές* и *μπερδέ* в четвертом и восьмом тактах соответственно)

Принципы расшифровки традиционных мелодий, примененные Скалкотасом, во многом соотносятся с подходами Белы Бартока²⁵⁸.

²⁵⁷ Скалкотас Н. «Одна девушка из Милопотамоса»: песня а сарелла. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2097. 1 с.: нот.

²⁵⁸ См. о деятельности Б. Бартока: Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку [Текст] / [Пер. с венгер., вступ. статья и примеч. С. И. Вайса]. М.: Музгиз, 1959; Барток Б., Кодай З. Предисловие к первому изданию // Венгерские народные песни / Предисл. Б. Бартока и З. Кодая. М.: Музыка, 1977; Мартынов И. И. Бела Барток. Очерк жизни и творчества. М.: Музгиз, 1956; Луганская Э. А., Зайцева Е. А. Бела Барток. Наследие фольклориста М.: Южно-Российский музыкальный альманах, 2019. С. 62–66.; Фи, Н. Об обработках венгерских народных песен в творчестве Б. Бартока // Бела Барток: сб. статей / Сост. Е. И. Чигарёва. М.: Музыка, 1977. С. 123–145.; Григорьева Г. В. Бела Барток и Эдисон Денисов // Бела Барток сегодня. М.: Московская государственная консерватория, 2012. С. 123–130.; Яблоков В.,

Заметим, что образец нотной транскрипции народной мелодии (см. Рисунок 44) был выполнен венгерским ученым, собирателем и композитором неофольклорного направления намного раньше греческого коллеги. Пример ниже аккуратно оформлен (очевидно, это чистовая нотация). Барток сообщает необходимые паспортные данные нотированного образца: фондовый номер («M.F.» указывает на то, что материал находится в Будапештском национальном музее), название местности (региона, деревни), где производилась запись (в скобках), имя собирателя и год фиксации²⁵⁹.

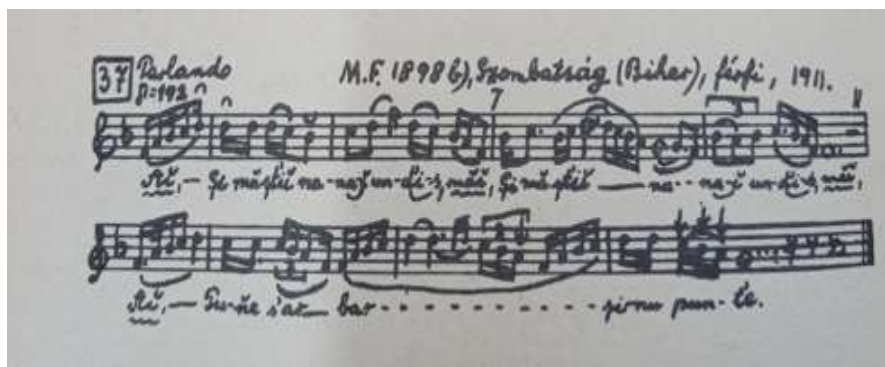


Рис 44. Народная мелодия Венгрии. Расшифровка Б. Бартока²⁶⁰

Автор расшифровки выставляет метроном, определяет характер мелодии с помощью итальянских терминов (в данном случае — *Parlando*), тактирует ее (в данном случае, без указания музыкальных размеров), а также подтекстовывает, располагая слоги строго под определенными тонами мелодии, хотя принцип группировки длительностей, так же, как и у Скалкотаса, инструментальный.

Борисова Е. Н. Бела Барток: Композитор, фольклорист, медиатор культур. М.: Художественное образование и наука, 2019. № 4(21). С. 101–108.

²⁵⁹ См. об этом: Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М.: Музыка, 1966. С. 12.

²⁶⁰ Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М.: Музыка, 1966. С. 60.

Весьма точен Барток в отражении ритмических и звуковысотных особенностей мелодики: с помощью специальных знаков он отмечает незначительные увеличения и сокращения отдельных музыкальных времен (фермата без точки и фермата с поворотом на 180°), выписывает мелизматику, колебания высоты тонов указывает с помощью стрелочек.

Сравнение расшифровок, выполненных Бартоком и Скалкотасом, показывает схожесть принципов нотирования, связанных с максимальной детализацией звукового образа народной музыки. Общее в подходах двух европейских композиторов к фольклорному наследию, связано с включением достоверных аутентичных источников в сферу академической музыки (см. подробнее в подразделе 2.4). Однако наблюдаются и весомые различия: Барток интересуется творчеством разных народов, тогда как Скалкотас выступает исключительным приверженцем греческих мелодий.

По крайней мере 6 нотаций греческого фольклора, выполненных Скалкотасом, затем были использованы им в партитуре «36 греческих танцев» (5 образцов – с о. Крит, 1 – с о. Хиос в Эгейском море). Обозначим паспортные данные рукописных нотаций композитора, сопроводив их отсылками на соответствующие номера «36 греческих танцев».

1. «Критикос. “Мы не знали другого танца”»²⁶¹ (5/I).
2. «Сифнэйкос. “Колесо”»²⁶² (7/I).
3. «Ребята, кто бросил яблоко?»²⁶³ (11/I).

²⁶¹ Скалкотас Н. «Критикос. “Мы не знали другого танца”»: песня, голос в сопровождении критской лиры и лауто. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. 9 с.: нот.

²⁶² Скалкотас Н. «Сифнэйкос. “Колесо”»: песня, голос в сопровождении скрипки и сантури. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. 9 с.: нот.

4. «Сиртос»²⁶⁴ (1/II).
5. «Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”»²⁶⁵ (2/II).
6. «Критикос. “Встану рано утром”»²⁶⁶ (3/II).
7. «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”»²⁶⁷ (4/II).

Остальные расшифровки греческого музыкального фольклора, использованные композитором в «36 греческих танцах», выявить не удалось.

Очевидно, что Скалкотас был чрезвычайно вдохновлен записанными звуковыми материалами из Архива. Возможность услышать голоса певцов и игру народных музыкантов, тщательное транскрибирование аудиозаписей позволили ему составить личное представление о характерных ладовых, ритмических и композиционных особенностях греческого фольклора, исполнительской манере и способах варьирования. Многие специфические параметры звучания фольклорных образцов получили затем отражение в партитуре «36 греческих танцев».

²⁶³ Скалкотас Н. «Ребята, кто бросил яблоко?»: песня, голос в сопровождении критской лиры и лауто. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. 17 с.: нот.

²⁶⁴ Скалкотас Н. «Сиртос»: песня, голос в сопровождении критской лиры и лауто. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. 11 с.: нот.

²⁶⁵ Скалкотас Н. «Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”»: песня, голос в сопровождении критской лиры и лауто. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. 5 с.: нот.

²⁶⁶ Скалкотас Н. «Критикос. “Встану рано утром”»: песня, голос в сопровождении критской лиры и лауто. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. 10 с.: нот.

²⁶⁷ Скалкотас Н. «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”»: песня, а капелла. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. 4 с.: нот.

Итак, в процессе создания «36 греческих танцев» Скалкотас пользовался различными источниками аутентичного фольклора. Существенный объем материалов был почерпнут композитором из Архива, созданного М. Мерлье, а также слуховых нотаций греческой собирательницы, опубликованных в сборнике «Песни Румели»²⁶⁸. Вторым по значимости источником музыкального тематизма является сборник «Арион»²⁶⁹, многие мелодии которого также прозвучали в «36 греческих танцах». На третьем месте располагается сборник К. Псахоса «50 песен Пелопоннеса и Крита»²⁷⁰, материалы которого в различной степени повлияли на создание ряда авторских мелодий Скалкотаса, стилизованных под фольклорные.

В ходе работы над циклом «36 греческих танцев» композитор взаимодействовал с собирателями греческого музыкального фольклора, изучал песенные сборники и другие виды публикаций, знакомился с фонографическими записями народной музыки. Данные аспекты соприкосновения композитора с традиционной культурой Греции помогли ему создать произведение, обладающее ярким национальным колоритом.

2.2. Региональные и жанровые особенности фольклорного материала, использованного композитором в «36 греческих танцах»

Центральное место в «36 греческих танцах» закономерно занимают танцевальные мелодии. Представляется, что данный выбор композитора отчасти предопределен опытом композиторов, работавших в русле неофольклоризма – в частности Бартока, составившего несколько

²⁶⁸ Мерлиэ М. Τα τραγούδια της Ρουμέλης...

²⁶⁹ Ρεματά Α. Συλλογή Αρίων Η μουσική των ελλήνων ως διεσώθη απο των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερα...

²⁷⁰ Ψάχος Κ. 50 δημοτικά άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης...

танцевальных сюит и широко использовавшего образцы венгерского, румынского, словацкого музыкально-хореографического мелоса в творчестве (см. об этом подробнее в подразделе 2.4).

В составе симфонического цикла Скалкотаса доля материалов, представляющих иные жанры, весьма незначительна. Кроме сферы танцевальной музыки, композитор использовал в сочинении 4 образца застольных песен *эпитрапезиа*²⁷¹.

Предваряя характеристику репертуара народных танцев Греции, отметим типичное для национальной традиции употребление составных названий. В них получают отражение:

1. локация (регион, провинция, город, остров) – указывает на происхождение или бытование танца;
2. вид танца (местное или обобщенное название);
3. текст песни, сопровождающей танцевальные движения²⁷².

В названия танцев могут быть вынесены как все три параметра, так и только два или даже один из них. Заметим, что народная терминология

²⁷¹ Название жанра производно от слова *τραπέζι*, что значит «стол». Застольные песни могли исполняться на свадьбе или похоронах, по случаю отъезда родственника или односельчанина на чужбину. Вокальная импровизация певца-солиста поддерживалась звучанием музыкальных инструментов, исполняющих выдержанный звук – бурдон. Для застольных песен характерен свободный ритм и богатая мелизматика. Наиболее известны застольные песни Крита, Эпира, Македонии и Фракии. Обозначим номера «36 греческих танцев», где использованы музыкальный материал этого жанра: «Критикос. “Встану рано утром”» (3/II), «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”» (4/II), «Эпитрапезиос. “Критикос”» (10/II) и «Макэдоникус» (11/II).

²⁷² Яницкая М. Д. Методика собирания и записи танцевального фольклора: учебное пособие. М., 1981.

не всегда содержит отсылку к определенной разновидности танца²⁷³. Чаще обозначена только территория его происхождения / бытования: «Ипиротикос» («Эпирский»); «Макэдоникос» («Македонский»), в ряде случаев может быть указан также вид танца или дано название песни. К примеру, «Сиртос Хиотикос» означает «*сиртос* с острова Хиос», а название «Мазохтос. “Стану птицей”» указывает на то, что речь идет о первых словах песни, под которую танцуют *мазохтас* и т. д.

Следуя номинативным принципам фольклорной традиции, Скалкотас применяет тот же подход в названиях отдельных номеров своего сочинения. Почти всегда композитор использует те же заголовки, что и в первоисточниках, откуда заимствован музыкальный материал. Впрочем, иногда в заголовках номеров «36 греческих танцев» указаны только первые строки поэтического текста песни без уточнения, с каким танцем она коррелирует, поэтому специальная задача исследования состояла в определении вида танца, с которым связана конкретная песня.

В таблице ниже (Таблица 2) приведены названия номеров «36 греческих танцев» по рукописной партитуре композитора, где отражены региональная/локальная принадлежность, вид танца и поэтический текст. Если определенный номер цикла имеет двойную атрибуцию, он помещен в ту колонку таблицы, где заданный параметр обозначен первым.

Таб. 2. Названия номеров цикла «36 греческих танцев» (по рукописной партитуре Скалкотаса)

Номер тетради	Название с обозначением региона	Название с обозначением типа танца / жанра	Название по песне (по первым строкам)
Тетрадь 1	2/I, «Критикос» 3/I, «Ипиротикос» 4/I, «Пэлопоннисиакос» 5/I, «Критикос. “Мы не знали другого танца”»	6/I, «Клэфтикос» 8/I, «Каламатьянос»	1/I, «Один орёл» 7/I, «Сифнэйкос. “Колесо”» 9/I, «Танец Залонго» 11/I, «Ребята, кто

²⁷³ Stratou D. Greek Traditional Dances: monograph. Athens: Greek Educational Books Organisation, 1979.

	10/I, «Макэдоникос» 12/I, «Фэссаликос»		бросил яблоко?»
Тетрадь 2	2/II, «Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”» 3/II, «Критикос. “Встану рано утром”» 4/II, «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”» 8/II, «Хиотикос» 11/II, «Макэдоникос» 12/II, «Пэлопоннисиакос. “Парень по имени Лигос”»	1/II, «Сиртос» 5/II, «Влахикос» 7/II, «Кафистос» 9/II, «Цамикос» 10/II, «Эпитрапэзиос, Критикос»	6/II, «Чёрный платок»
Тетрадь 3	1/III, «Хостианос» 2/III, «Ипиротикос» 6/III, «Макэдоникос» 7/III, «Хиотикос. “На южном пляже”» 10/III, «Аркадикос» 11/III, «Мэсологитикос»	3/III, «Клэфтикос» 8/III, «Клэфтикос» 12/III, «Мазохтос. “Стану птицей”»	4/III, «Моя Мариори, моя Мариори» 5/III, «В низине у деревни» 9/III, «Сочный поцелуй»

Из анализа сочинения Скалкотаса следует, что в 18 из 36 номеров цикла в заголовках отражена принадлежность к определенному региону страны, но 6 из них также имеют подзаголовки в виде названий или первых строк песен, сопровождающих танцы. Обозначение номера сюиты по виду танца представлено в 10 образцах из 36, и только один из них конкретизирован по территориальному принципу, еще в одном дано название песни. Заголовок в виде названия или первых строк песни имеют 8 примеров из 36, и лишь в одном из них присутствует обозначение местности, откуда взят фольклорный материал.

Как показало исследование, Скалкотас использовал в своем сочинении традиционные мелодии не из всех регионов страны. Прежде всего, его заинтересовал фольклорный материал Эпира, Македонии,

Фессалии, Центральной Греции, Пелопоннеса, островов Эгейского моря и Крита (См. Таблицу 3)²⁷⁴.

Примечательно, что композитор оказался равнодушен к образцам из Малой Азии²⁷⁵, хотя многие собиратели фольклора, в числе которых М. Мерлье²⁷⁶, Г. Пахтикос²⁷⁷, А. Рематас и А. П. Захариас²⁷⁸, осуществляли записи на этой территории и атрибутировали их как греческие. Предположительно, отсутствие музыкального материала из Малой Азии обусловлено политическими причинами²⁷⁹. Возможно, подход Скалкотаса был связан со стремлением обозначить границы греческой музыки как периферии «западной», а не «восточной» цивилизаций. Вероятно, из-за этого в цикле композитора не представлены и мелодии Фракии – греческого региона на границе с Турцией, где проживает значительное число представителей других этносов (прежде всего, турки) (См. Рисунки 66 и 67 в Приложении 2. Карты Греции).

²⁷⁴ Результаты выявления региональной специфики танцевальной мелодий Греции обнародованы в специальной статье: Иоанну М., Попова И. С. Региональная специфика традиционных греческих танцев: сиртос, каламатьянос, сушта... С. 6–20.

²⁷⁵ Малая Азия (*греч.* Μικρά Ασία), или Анатолия (*греч.* Ανατολία) — полуостров на Западе Азии, часть территории современной Турции, где проживают этнические греки. В 1922 г. попытка Греческого государства вернуть себе эти земли закончилась провалом.

²⁷⁶ Μερλιέ Μ. Τα τραγούδια της Ρουμέλης...

²⁷⁷ Παχτικός Γ. 260 Δημοτικά Άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, Νησών του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος συλλεγέντα και παρασημανθέντα... Σ. 367.

²⁷⁸ Ρεματά Α. Συλλογή Αρίων Η μουσική των ελλήνων ως διεσώθη απο των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον...

²⁷⁹ Окончание греко-турецкой войны 1919–1922 гг. в Греции обозначают как Малоазийскую катастрофу, связанную с изгнанием значительной части греческого населения с западного побережья Малой Азии. Осенью 1922 г. в Грецию прибыло около 900 000 греческих беженцев.

Таб. 3. Состав «36 греческих танцев», дифференцированных по региональному принципу

Регионы происхождения мелодий, использованных в «36 греческих танцах»

Номер тетради	Эпир	Пелопоннес	Македония	Фессалия	Центральная Греция	Острова Эгейского моря	Остров Крит
Тетрадь 1	3/Л, «Ипиротикос» 6/Л, «Клэфтикос» 9/Л, «Танец Залонго» 11/Л, «Ребята, кто бросил яблоко?»	4/Л, «Пэллопонни-сиакос» 8/Л, «Каламатьянос»	10/Л, «Макэдони-кос»	1/Л, «Один орёл» 12/Л, «Фэссаликос»	1/П, «Хостианос»	7/Л, «Сифнэйкос. “Колесо”»	2/Л, «Критикос» 5/Л, «Критикос. “Мы не знали другого танца”»
Тетрадь 2	9/П, «Цамикос»	6/П, «Чёрный платок» 12/П, «Пэллопонни-сиакос. “Парень по имени Лигос”»	5/П, «Влахикос» 7/П, «Кафистос» 11/П, «Макэдони-кос»		11/П, «Мэсологитикос»	2/П, «Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”» 8/П, «Хиотикос»	1/П, «Сиртос» 3/П, «Критикос. “Встану рано утром”» 4/П, «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”» 10/П, «Эпитрапэзиос, Критикос»
Тетрадь 3	2/П, «Ипиротикос» 3/П, «Клэфтикос» 8/П, «Клэфтикос» 12/П, «Мазохтос. “Стану птицей”»	5/П, «В низине у деревни» 9/П, «Сочный поцелуй» 10/П, «Аркадикос»	6/П, «Макэдони-кос»			4/П, «Моя Мариори, моя Мариори» 7/П, «Хиотикос. “На южном пляже”»	

«Западный» колорит мелодий, почерпнутых композитором из различных источников, подчеркивается нарочитым отказом от использования характерных «восточных» звукорядов и хроматических тетрахордов с ходами на ув. 2. Единственным исключением из этого

правила можно считать «Сиртос»²⁸⁰ (1/II), в мелодии которого содержится нисходящий ход на ув. 2 в границах тритона. Данная мелодия была воспринята композитором из звукозаписи Архива музыкального фольклора, где она определена как критская. Это типичная песня любовной тематики «Я буду тебя любить» (греч. «Θα σ' αγαλώ, θα σ' αγαλώ»), известная в различных регионах страны (Рисунок 45).



Рис. 45. Н. Скалкотас. Фрагмент расшифровки песни под сиртос «Я буду тебя любить»²⁸¹ (рамкой обозначены два последовательных нисходящих хода на м. 3 и ув. 2 в границах тритона)

В другом примере Скалкотас использовал древнегреческий фригийский тетрахорд в амбитусе уменьшенной квинты, создав авторскую мелодию как стилизацию фольклорной (Рисунок 46).



Рис. 46. Танец «Пэлопоннисиакос» (4/I). Авторская мелодия Скалкотаса у вторых скрипок. Древнегреческий фригийский тетрахорд²⁸²

²⁸⁰ Ράφτης Α.Λούψικο Κοιτσάς: Τραγούδια και χοροί του γάμου: μονογραφία. Αθήνα: Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου», 2003.

²⁸¹ Скалкотас Н.«Я буду тебя любить»: песня для голоса, лауто и критской лиры. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. 1 л.: нот.

В одной из своих полемических статей под названием «Народная песня», опубликованной в газете «Новогреческие письма»²⁸³, Скалкотас возводит происхождение народных греческих мелодий к культуре Древней Греции и Византии: «Наши народные песни имеют богатую культуру, они чисто греческие. Существует влияние византийских мелодий, древнегреческой гаммы»²⁸⁴.

Воспринимая Грецию как часть «западной» цивилизации, Скалкотас, тем не менее, обошел своим вниманием и фольклор Ионических островов (См. Рисунки 68 и 69 в Приложении 2. Карты Греции). Музыкально-танцевальные традиции данной части Греции исторически находились под сильным влиянием итальянской культуры²⁸⁵. Здесь распространены такие танцы итальянского происхождения, как *тарантелла*²⁸⁶ и *фурлана*²⁸⁷, что также могло восприниматься композитором как «не-греческое» по сути, а не по факту бытования.

²⁸² Скалкотас Н. Пэлопоннисиакос: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. 21 с.: нот.

²⁸³ «Новогреческие письма» (*греч.* Νεοελληνικά Γράμματα) – газета, издававшаяся в Афинах до 1938 г.

²⁸⁴ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Τα δημοτικά μας τραγούδια έχουν έναν πλούσιο πολιτισμό είναι αγνά Ελληνικά. Αναφέρεται η επίδραση των βυζαντινών μελωδιών, η αρχαία ελληνική κλίμακα» (Σκαλκώτας, Ν. Το δημοτικό τραγούδι... Σ. 8).

²⁸⁵ Ράφτης Α. Ο κόσμος του Ελληνικού χορού: μονογραφία. Αθήνα: Πολύτυπο, 1985. 248 σ.

²⁸⁶ Тарантелла (*итал.* tarantella) – итальянский народный танец, исполняющийся в сопровождении гитары, тамбурина и кастаньет в музыкальном размере 6/8 или 3/8.

²⁸⁷ Фурлана (*итал.* furlana) – быстрый итальянский народный танец в размере 6/8 или 6/4, родом из итальянского региона Фриули-Венеция-Джулия.

Итак, в «36 греческих танцах» композитор использует 9 мелодий из Эпира, 5 – из Македонии, 2 – из Фессалии, 2 – из Центральной Греции, 7 – из Пелопоннеса, 5 – с островов Эгейского моря и 6 – с островов Крит (см. Таблицу 3).

Довольно сложно объяснить, почему композитор выбирает по большей части мелодии Эпира и менее всего – Македонии или Фессалии. Предположительно, сочинение Скалкотаса явилось своеобразным манифестом композитора, выражением личного протеста против профессиональной музыкальной аудитории Греции, долгое время отвергавшей его творчество. Дело в том, что танцевальные мелодии Эпира (прежде всего, *клефтикос*, *цамикос* и «Танец Залонго»²⁸⁸) наиболее тесно связаны с революцией греческого народа и освобождением этноса от османского владычества. Вероятно, этот факт имел символическое значение для греческого композитора.

Исследование репертуара танцевальных мелодий, использованных в сочинении Скалкотаса, отчетливо продемонстрировало предпочтения композитора в области музыкально-хореографического фольклора. Поскольку в названиях отдельных номеров цикла не всегда указан вид танца, а только принадлежность к тому или иному региону и первые строки песни, потребовалось установить жанровую разновидность каждой

²⁸⁸ Танец Залонго (*греч.* Χορός του Ζαλόγγου) – локальный вариант танца *каламатьянос*. Он посвящен трагическому эпизоду войны сулиотов (*σουλιώτες*) с османами. Сулиотохория (*греч.* Σουλιωτοχώρα) – местность Центрального Эпира. Во время третьего похода Али-паши часть местного населения поддалась на уговоры османов и последовала к монастырю Залонго, ожидая переселения в другие места. Однако монастырь был осажден, и, чтобы не попасть в плен, около 60 женщин предпочли смерть неволе. Они поднялись на скалу и начали танцевать, выбрасывая в ущелье своих детей, а затем покончили жизнь самоубийством, бросившись с вершины горы. Этот «танец смерти» получил в Греции название «Танец Залонго».

мелодии, использованной композитором, что и было проделано (См. Таблицу 4).

Таб. 4. Репертуар танцев, представленных в цикле Скалкотаса. По горизонтали обозначена жанровая принадлежность, по вертикали материал разделен в соответствии с тремя тетрадами цикла

Номер тетради	Сиртос	Каламатьянос	Суста	Цамикос-Клэфтикос	Мазохтос	Влахикос	Пэнтозалис	Пусницакафистос
Тетрадь 1		8/Л, «Каламатьянос» 9/Л, «Танец Залонго»	7/Л, «Сифнэйкос "Колесо"» 10/Л, «Македоникос» 12/Л, «Фэссаликос»	1/Л, «Один орёл» 3/Л, «Ипиротикос» 4/Л, «Пэлопоннисиакос» 6/Л, «Клэфтикос»	11/Л, «Ребята, кто бросил яблоко?»		2/Л, «Критикос» 5/Л, «Критикос "Мы не знали другого танца"»	
Тетрадь 2	1/Л, «Сиртос» 4/Л, «Нисиотикос. "Одна девушка из Милопотомоса"» 12/Л, «Пэлопоннисиакос. "Парень по имени Лигос"»	6/Л, «Чёрный платок»	2/Л, «Сифнэйкос. "У Святой Маркеллы"» 8/Л, «Хиотикос»	9/Л, «Цамикос»		5/Л, «Влахикос»	3/Л, «Критикос. "Встану рано утром"»	7/Л, «Кафистос»

Тетрадь 3	10/Ш, «Аркади- кос»	1/Ш, «Хостианос » 9/Ш, «Сочный поцелуй»	6/Ш, «Макэдо- кос» 7/Ш, «Хиотикос. “На южном пляже”» 11/Ш, «Мэсологит- икос»	2/Ш, «Ипироти- кос» 3/Ш, «Клэфтик- ос» 4/Ш, «Моя Мариори, моя Мариори» 5/Ш, «В низине у деревни» 8/Ш, «Клэфтик- ос»	12/Ш, «Мазохто- с “Стану птицей”»			
----------------------	---------------------------	--	---	---	--	--	--	--

Как показал анализ репертуара, в «36 греческих танцах» использован музыкальный материал 8 разновидностей танцев: *сиртоса*, *каламатьяноса*, *сусты*, *цамикоса-клэфтикоса*, *мазохтоса*, *влахикоса*, *пэнтозалиса*, *пусницы-кафистоса*. Максимальное число образцов относится к *цамикосу-клэфтикосу* (10) и *сусте* (8), довольно много мелодий представляют *каламатьянос* (5) и *сиртос* (3), по 2 примера связаны с *мазохтосом* и *пэнтозалисом*, по 1 – с *влахикосом* и *пусницей-кафистосом*. Характеристика некоторых греческих танцев предложена в нескольких специальных статьях автора настоящей работы²⁸⁹.

Представим, по возможности краткий, обзор танцевального репертуара, заинтересовавшего Скалкотаса со стороны мелодического своеобразия²⁹⁰.

²⁸⁹ См.: Иоанну М., Попова И. С. Региональная специфика традиционных греческих танцев: сиртос, каламатьянос, сушта... С. 6–20; Иоанну М. Характерные танцы в педагогических традициях национального хореографического образования Республики Кипр // Ежегодный альманах студенческого научного общества. 2018. № 1. С. 59–70.

²⁹⁰ Στράτου Δ. Οι λαϊκοί χοροί, ένας ζωντανός δεχμός με το παρελθόν: μονογραφία. Αθήνα: Θέατρο Ελληνικών χορών «Δώρα Στράτου», 2020.

Цамикос, или *клэфтикос*²⁹¹. Танец родился в регионе Эпир, но в настоящее время широко распространен по всей Греции, за исключением островной части страны²⁹² (См. Рисунок 70 в Приложении 2. Карты Греции). До начала XX в. *цамикос* исполнялся исключительно мужчинами, однако в современной практике в нем могут принимать участие и женщины. Темп *цамикоса* умеренный, в импровизационной вставке главного танцора он значительно ускоряется²⁹³. Мелодии танца реализуются в музыкальном размере 3/4. Песенные тексты под *цамикос*, по преимуществу, связаны с революционной тематикой – в них отражено стремление греков к освобождению от турецкого ига. Этот танец всегда исполняют по национальным праздникам, проводимым в честь Греческой революции 1821 г.

Суста распространена на Крите и на островах Эгейского моря. Исторические корни танца связаны с древнегреческой культурой. Для *сусты* характерен особый пружинистый характер шага, что отражено в этимологии ее названия²⁹⁴. На Крите *суста* – парный танец (мужчина и женщина стоят лицом друг к другу, их движения напоминают любовное

²⁹¹ Название *цамикос* производно от слова *τσάμις*, что переводится как «высокий», или «сосна» /«ель». Этимология танца может быть связана с обозначением роста танцоров или огромной высоты деревьев, с которыми они сопоставляются. Название *клэфтикос* производно от слова *κλέφτης*, что значит «вор».

²⁹² Ράφτης Α. Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού: μονογραφία...

²⁹³ Танец разворачивается в полукруге, в нем используются прыжковые шаги (каждый шаг танца выполняется с легким прыжком в воздух). Ведущее значение принадлежит корифею, за которым следуют остальные участники. В импровизационном разделе танца он демонстрирует индивидуальное исполнительское мастерство: совершает виртуозные вращения, высокие прыжки, махи руками и ногами. Во время импровизации корифея остальные участники останавливаются, а после завершения данного фрагмента танец возобновляется в прежнем темпе.

²⁹⁴ Название происходит от слова *σουστάρω*, что значит «пружинить».

заигрывание, флирт). На островах Эгейского моря *суста* функционирует как массовый групповой танец со смешанным составом участников, двигающихся по полукругу. Танцевальные мелодии развертываются в музыкальном размере 2/4, темп варьируется в зависимости от региона бытования. На островах Эгейского моря *суста* имеет спокойный характер, а на Крите – подвижный, даже стремительный. Тексты танцевальных песен связаны с военной или любовной тематикой.

*Каламатьянос*²⁹⁵. Танец встречается в Пелопоннесе, Македонии, Эпире, Фракии, Центральной Греции и Фессалии, то есть во всех областях страны, кроме островной части. В хореографическом отношении принадлежит категории групповых танцев со смешанным составом исполнителей²⁹⁶. Танцевальные мелодии связаны с музыкальным размером 7/8 и характерным распределением ритмических групп: 3+2+2. Темп — умеренный или быстрый, в зависимости от региона бытования²⁹⁷.

*Сиртос*²⁹⁸. Происхождение танца ученые связывают с древнегреческой культурой. В настоящее время танец распространен на Крите, на островах Ионического и Эгейского морей, поэтому его часто называют также «островным». Относится к групповым танцам со

²⁹⁵ Название производно от города Каламата, расположенного в регионе Пелопоннес.

²⁹⁶ Исходная позиция танцующих – разомкнутый круг, в котором танцоры движутся за корифеем, держась ладонями рук. Танцевальные шаги выполняются против часовой стрелки.

²⁹⁷ *Каламатьянос* северных регионов (Македония, Эпир и Фракия) разворачивается в спокойном темпе, имеет мягкий характер танцевального шага. В Центральной Греции и Фессалии темп танца подвижный. Пелопоннесский *каламатьянос* идет в быстром темпе, хореография включает прыжки, создающие энергичную и праздничную атмосферу.

²⁹⁸ Название происходит от слова *σῦρτω*, которое, в свою очередь, производно от глагола *σέρνω*, что значит «тащить».

смешанным составом исполнителей²⁹⁹. Название свидетельствует о том, что изначально он имел медленный темп³⁰⁰. Типичный музыкальный размер – 4/4. Мелодический материал и танцевальные шаги практически не различаются по регионам Греции. Под *сиртос* сложено множество танцевальных песен в различных региональных традициях. В настоящее время танец известен по всей стране: он исполняется на традиционных праздниках и свадьбах, в фестивальном движении. Это танец фольклорной традиции, известный каждому греку³⁰¹.

*Мазохтос*³⁰² имеет локальное распространение – он бытует в провинции города Нафпактос в Центральной Греции, где исполняется на деревенских праздниках. В начале танца мужчины и женщины стоят полукругом, поддерживая друг друга за локти. Танцоры начинают делать шаги в спокойном темпе, постепенно шаги ускоряются и в конце становятся максимально быстрыми, сопровождаются активными телодвижениями – подскоками и прыжками. Музыкальный размер – 3/4. По ритмическим особенностям танцевальные мелодии близки *цамикосу*.

Пентозалис – критский мужской танец в музыкальном размере 2/4. Корни данного танца восходят к древнему военному пиррическому танцу, направленному на пробуждение боевого духа солдат. Считается, что в современном облике танец возник в связи событиями политической

²⁹⁹ Он исполняется в полукруге, когда танцоры держатся за руки, соприкасаясь ладонями. Движение осуществляется против часовой стрелки.

³⁰⁰ Такой темп сохраняется в традиционной культуре островов Эгейского моря. На Крите и Ионических островах *сиртос* исполняют в очень быстрых темпах, как и многие другие танцы.

³⁰¹ Ράφτης Α. Χορός, πολιτισμός και κοινωνία: μονογραφία...

³⁰² Название танца производно от прилагательного *μαζεμένος*, что значит «настороженный».

истории страны³⁰³, став призывом к пятой греческой революции против османского владычества³⁰⁴. *Пентозалис* строится на постепенном ускорении темпа. Хореографическая композиция танца включает три раздела, каждый из которых имеет символическую трактовку³⁰⁵.

Влахикос — групповой танец из греческой Македонии, название которому дало самоназвание цыган — этнического меньшинства, проживающего в северной части страны. По составу исполнителей танец может быть однородным и смешанным. Движение осуществляется по разомкнутому кругу вслед за корифеем. Музыкальный размер — 2/4.

³⁰³ По легенде, танец возник в 1770 г., когда революционная партия Крита «Сфакион» боролась за независимость от Османской империи. Это была пятая по счету греческая партия во главе с лидером — Даскалогианнисом, поручившим создать специальный танец для поднятия боевого духа греков.

³⁰⁴ Слово производно от греч. *πέντε ζάλος*, что дословно переводится как «пять шагов». Проживая под турецким гнетом, греки могли исполнять пентозалис, не опасаясь преследований, поскольку его движения действительно включали пять различных типов танцевального шага.

³⁰⁵ Вначале мужчины, взявшись за руки, движутся по кругу в медленном темпе; держатся очень прямо и ровно, смотрят друг другу в глаза. В этой части передается единство и сплоченность народа.

Вторая часть начинается с постепенного ускорения темпа. Плотно сомкнутые руки танцоров отводятся чуть вперед и возвращаются в исходное положение (раскачиваются подобно маятнику). Движения ног активны, включают удары в пол. Эта часть показывает, что люди должны держаться, чтобы выстоять в тяжелых жизненных обстоятельствах.

Третья часть идет в самом быстром темпе, характеризуется частой сменой танцевальных шагов. Спина и шея танцоров — ровные и подтянутые, подбородок высоко поднят, что показывает внутреннюю силу, твердость духа и веру в победу.

Пусница, или *кафистос*³⁰⁶ – праздничный танец, распространенный на севере страны и заимствованный греками у македонцев. Имеет быстрый темп в музыкальном размере 2/4. Относится к категории сольных мужских танцев. Названию ему дал самый характерный хореографический элемент – глубокие приседания с опусканием коленей на землю, из которых танцоры резко выпрыгивают с одновременным разворотом корпуса.

Таким образом, в «36 греческих танцах» Никос Скалкотас предлагает разнообразный материал в региональном и жанровом отношении, тем самым составляя в своем симфоническом цикле своеобразную «энциклопедию» музыкально-хореографического фольклора Греции. Он обращается к наиболее характерным образцам традиционной танцевальной музыки, использует как локальные мелодические варианты, так и общеизвестные примеры греческого фольклора. Вместе с тем, Скалкотас исключает из зоны своего внимания заимствованные «западные» итальянские формы и греческие мелодии Малой Азии, обладающие ярко выраженным «восточным колоритом». Все это — свидетельство глубоких знаний в области традиционной музыки и тщательного подхода композитора к отбору этнографически достоверного материала.

Кажущаяся «ограниченность» подхода Скалкотаса (только греческие мелодии и не из всех регионов страны) позволила ему выразить свою авторскую позицию в восприятии традиционной культуры своего народа, и отразить ее в творчестве.

2.3. Особенности построения цикла

³⁰⁶ «Пусница» по-македонски и «кафистос» в новогреческом литературном языке имеют одно и тоже значение – «сидеть на коленях».

«36 греческих танцев» представляют собой развернутый симфонический цикл. Трехчастную структуру произведения обозначил сам композитор. На титульной странице рукописи партитуры, ниже названия, он записал: «первая тетрадь³⁰⁷ – двенадцать танцев, вторая тетрадь — двенадцать танцев, третья тетрадь – двенадцать танцев»³⁰⁸.

Сочинение имеет специфическую авторскую нумерацию, раскрывающую авторский замысел композитора, его понимание музыкальной формы. Каждая часть цикла имеет двойной индекс, состоящий из арабской и – через косую черту – римской цифр (например, 4/1). Читать его следует в обратном порядке, поскольку римская цифра относится к обозначению номера тетради (I, II или III), а арабская фиксирует место танца внутри соответствующей тетради (его порядковый номер). Так, индекс 4/1 относится к «Пелопоннисиакосу» (первому сочинению, с которого начался процесс работы композитора над циклом); он вошел в окончательную версию «36 греческих танцев» как № 4 из Первой тетради. Подобный принцип нумерации показывает, что композитор трактовал свое сочинение как последовательность трех относительно самостоятельных танцевальных сюит³⁰⁹. Примечательно, что в концертах цикл исполняется с двумя перерывами (см. об этом в подразделе 2.5).

³⁰⁷ На греческом употреблено слово *σειρά* (не является музыкальным термином). Его буквальный перевод с греческого – «ряд». В данном контексте его уместнее перевести как «тетрадь» или «сюита».

³⁰⁸ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Πρώτη σειρά – δώδεκα χοροί, Δεύτερη σειρά – δώδεκα χοροί, Τρίτη σειρά – δώδεκα χοροί» (Скалкотас Н. «36 греческих танцев»: цикл для оркестра (3 ряда по 12 танцев). Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. С. 1: нот.)

³⁰⁹ Способин И. В. Музыкальная форма: [Учеб. для муз. уч-щ и вузов]. 7-е изд. М.: Музыка, 1984. С. 241.

Как известно, в истории музыки форма сюиты сложилась в эпоху барокко и была связана с четкой последовательностью танцев различного темпа и характера. Корни сюиты тесно связаны с народным творчеством³¹⁰. То обстоятельство, что все три сюиты объединены Скалкотасом в единый цикл с общим заголовком, ориентирует слушателя на главную идею сочинения – представление различных по характеру народных танцев.

Примечательно, что расположение танцев в каждой из трех сюит не связано с устоявшейся в какой-либо конкретной региональной традиции Греции последовательностью танцев. Это лишь общая идея, воспринятая композитором из фольклорного материала и свободно трактованная в данном сочинении.

Вопрос о составной структуре «36 греческих танцев» (3 тетради по 12 номеров в каждом) интересовал многих исследователей. Одну из версий высказала К. Левиду в докладе «Никос Скалкотас и продвижение народных традиций посредством “36 греческих танцев”»³¹¹. Она сравнила три тетради с музейной экспозицией, посчитав, что подобным образом композитор демонстрирует слушателям лучшие образцы греческого фольклора.

Выше уже отмечалось, что, работая над циклом, Скалкотас обращался к сборнику народных песен «Арион»³¹². Структура этой публикации обнаруживает некоторое сходство с архитектурой «36 греческих танцев». «Арион» состоит из трех частей, где первая

³¹⁰ См. Об этом, например: Бочаров Ю. Барочная сюита: знакомая и незнакомая // Старинная музыка. 2012. № 4. С. 11–8.

³¹¹ Music, Language and Identity in Greece: Defining a national art music in the nineteenth and twentieth centuries: collection. London: Routledge, 2021. P. 115–129.

³¹² Ρεματά Α. Συλλογή Αρίων Η μουσική των ελλήνων ως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον...

представляет мелодии Древней Греции, вторая – музыкальные примеры византийского периода, а третья часть содержит образцы народной музыки. В последней части фольклорные мелодии имеют отсылку к региону, дополнены указанием на вид танца и его название (или первые слова танцевальной песни). Сходные принципы оформления заглавий имеют номера «36 греческих танцев», что можно рассматривать как отсылку к способам паспортизации фольклорных записей.

Отчасти разработанный и примененный композитором способ двойной цифровой нумерации напоминает также составные номера в каталогах музейных собраний. Возможно, работа Скалкотаса с Архивом музыкального фольклора подтолкнула его к идее более тщательной иерархической атрибуции номеров цикла как частей единого целого. К. Левиду³¹³ считает, что идея коллекции была близка Скалкотасу, поскольку он регулярно приобретал предметы искусства, книги, музыкальные инструменты для своего высокого покровителя Манолиса Бенакиса. Заметим, что семейство Бенакисов основало музей «Средневековое и современное греческое искусство» (ныне известен как «Музей Бенаки»)³¹⁴, экспозиция которого включает картины и нотные рукописи. Возможно, композитор обсуждал с меценатом состав коллекций и способы каталогизации экспонатов. Таким образом, «36 греческих танцев» Скалкотаса можно рассматривать как своеобразную коллекцию народных мелодий Родины композитора.

³¹³ Levidou K. A Museum of “Greekness”: Skalkottas's 36 Greek Dances as a Record of his Homeland and Time // *Music, Language and Identity in Greece defining a national art music in the nineteenth and twentieth centuries*, ...P. 178 – 195.

³¹⁴ Музей Бенаки (*греч.* Μουσείο Μπενάκη) основан в 1930 г. в Афинах. Размещён в семейном особняке Бенакисов. Официальный сайт: Μουσείο Μπενάκη: официальный сайт. Греция, 2016. URL: <https://www.benaki.org/index.php?lang=el> (дата обращения: 14.05.2020).

Основной тональностью цикла выступает ля-минор. Во-первых, это обусловлено количественным доминированием (в данной тональности излагаются 14 из 36 греческих танцев). Во-вторых, общий тональный центр «ля» объединяет первый и последний номера цикла (в Таблице 5 представлены тональности, темпы и музыкальные размеры всех номеров).

Темповая карта произведений цикла выстраивается по принципу более или менее выраженного контраста. Последние танцы каждой тетради (12/I, 12/II, 12/III) идут в максимально быстром темпе, в сравнении со всеми предшествующими номерами (12/I – *allegro vivace*, 12/II – *molto allegro*, 12/III – *allegro molto vivace*), выполняя функции динамичных финалов каждой из тетрадей. Кроме того, в темпе *Allegro* написан первый номер цикла (1/I), образуя, тем самым, темповую арку, поддерживающую целостность музыкальной формы.

В номерах, где композитор использует принципы вариационного или вариантного развития темы, темп меняется в каждой новой вариации. Например, в «Пелопоннисиакос. “Парень по имени Лигос”» (12/II) он изменяется семь раз, в «Моя Мариори, моя Мариори» (4/III) – пять, наконец, в «Сочном поцелуе» (9/III) — шесть раз на протяжении одного номера. Общей тенденцией темповых изменений является ускорение (внутри номера, внутри тетради, наконец, в рамках всего цикла), что свойственно греческой танцевальной музыке фольклорной традиции.

В ходе анализа было установлено, что Скалкотас использует все музыкальные размеры, типичные для мелодий традиционных греческих танцев: 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 5/8, 6/8, 7/8, 9/8. Кроме того, композитор применяет и иные размеры (например, 3/2, 1/4, 7/4, 1/8, 3/8) и их сочетания, с помощью которых передает нерегулярность метрической и ритмической организации народных танцевальных мелодий.

В ряде случаев Скалкотас использует сложные и составные музыкальные размеры. Чаще они встречаются в Первой тетради (в

номерах 8/I, 9/I, 11/I, 12/I), но их применение, как можно заметить, связано только с финальной частью (дописанной, как было отмечено выше, позднее) (см. об истории создания «36 греческих танцев» – в подразделе 1.3). Присутствуют подобные музыкальные размеры также во Второй (2/II, 10/II, 12/II) и Третьей (1/III и 9/III) тетрадах.

Наиболее ярким в аспекте метрической организации является финал Первой тетрады (12/I), где композитор меняет музыкальный размер практически в каждом такте, словно вспоминая все многообразие греческой музыкальной метрики и подытоживая этап экспонирования народных танцев (Рисунок 47).



Рис. 47. Танец № 12 из Первой тетрады «Фэссаликос» (12/I), фрагмент рукописной партитуры³¹⁵

Первый номер во Второй тетрады (1/II) разворачивается в музыкальном размере 4/4. Номера 10/II и 12/II построены на смешении различных музыкальных размеров, только в одном из них пульсирующая единица (хронос протос) связана с четвертью (10/II), а во втором – с восьмой длительностью (12/II).

³¹⁵ Скалкотас Н. «Фэссаликос» // 36 греческих танцев: цикл для оркестра (3 ряда по 12 танцев). Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. 65 с.: нот.

Метрическое оформление номеров, входящих в Третью тетрадь, строится несколько иначе: № 1/III реализуется в размере 7/8, однако со второго по одиннадцатый номера (2/III–11/III) используются простые музыкальные размеры (2/4, 3/4, 4/4), и лишь в № 12/III композитор возвращается к размеру 6/8, где ритмическая пульсация связана с восьмой длительностью. Возможно, таким образом композитор выстраивает арку с Первым номером из Первой тетради, реализованным в трехдольном размере 3/4 (См. Таблицу 5).

В состав цикла композитор включает номера, существенно различающиеся по временному объему. Например, в Первой тетради они довольно краткие (длятся около 2–3'). Во Второй тетради средняя продолжительность номера увеличивается до 4–5', а в Третьей тетради вновь уменьшается, достигая показателей, типичных для Первой тетради. В результате формируется ощущение торможения в средней тетради и последующего ускорения (динамизации) в третьей. Данные факторы способствуют созданию «формы второго плана» (термин введен В. В. Протопоповым)³¹⁶ как репризной трехчастной.

Таб. 5. Тональный план в сопоставлении с темпами и музыкальными размерами номеров трех тетрадей

Номер танца	Первая тетрадь	Вторая тетрадь	Третья тетрадь
1	a-moll Allegro moderato 3/4	h-moll Allegro vivo 4/4	D-dur Moderato molto ritmato 7/8
2	h-moll Allegro moderato 2/4	G-dur Moderato assai 3/4, 2/4, 5/4	g-moll Moderato 2/4, 3/4
3	Es-dur Moderato 2/4	D-dur Andante 2/4	as-moll Allegro vivo 2/4, 3/4

³¹⁶ См. также о формах второго плана: Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: [Текст]. Москва: Музыка, 1978. С. 109.

4	a-moll Allegro vivace 3/4	a-moll Moderato 4/4, $\frac{3}{4}$	a-moll Moderato assai et molto espressivo 2/4, 3/4
5	e-moll Allegro moderato 2/4, 3/4	a-moll Allegro vivacissimo 4/4	a-moll Moderato 3/4
6	a-moll Slow / Lento 2/4	C-dur Moderato 7/8	C-dur Vivace 2/4
7	a-moll Allegro ben ritmato 2/4	h-moll Andante moderato 3/4, 2/4	G-dur Allegro vivo 2/4, 3/4
8	C-dur Moderato 7/8	D-dur Moderato maestoso 2/4, 3/4	f-moll Moderato andantino 2/4, 3/4
9	c-moll Allegro molto moderato 7/4	c-moll Moderato assai 3/4, 2/4, 3/8,	a-moll Andantino ritmato 2/4, 7/8
10	g-moll Allegro 2/4	b-moll Allegro molto vivace 5/4, 6/4, 2/4, 3/4, 7/4	G-dur Moderato 4/4, 3/4
11	a-moll Allegretto moderato 6/8	a-moll Moderato 2/4, 3/4	a-moll Allegro 2/4
12	G-dur Allegro vivace 2/4, 3/4, 7/8, 3/8, 5/8, 6/8, 9/8, 5/4, 1/4, 1/8	e-moll Molto allegro 4/4, 3/2, 4/8, 6/8, 3/8	a-moll Allegro molto vivace 6/8

Скалкотас применяет следующие музыкальные формы в построении отдельных пьес своего цикла³¹⁷:

1. простую трехчастную (АВА),
2. трехчастную с динамизированной репризой (АВА'),
3. трехчастную безрепризную (АВС),
4. двухчастную (АВ),

³¹⁷ Классификации форм представлена по учебнику: Способин И. В. Музыкальная форма...С. 120.

5. вариационную.

Простую трехчастную форму имеют три танца³¹⁸, простая трехчастная с динамизированной репризой свойственна пяти номерам цикла³¹⁹, в форме трехчастной безрепризной³²⁰ и в двухчастной форме³²¹ написано по одному номеру. Абсолютное большинство частей цикла (26) связано с применением вариационной формы³²². Контраст разделов внутри номера практически всегда сопряжен с темповыми изменениями.

По принципам оркестровки «36 греческих танцев» нами выделено 4 группы:

1. танцы, которые открываются зачином солирующего музыкального инструмента и завершаются оркестровым Tutti³²³ (вариант, наиболее близкий к фольклорной традиции);

³¹⁸ «Критикос» (2/I); «Пэлопоннисиакос» (4/I; народная тема использована в части А); «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамос”» (4/II; народная тема – в части А).

³¹⁹ «Один орёл» (1/I); «Критикос. “Встану рано утром”» (3/II; народная тема использована в части В); «Влахикос» (5/II); «Макэдоникос» (11/II); «Клэфтикос» (3/III).

³²⁰ «Ипиротикос» (3/I; народная тема – в части А).

³²¹ «Клэфтикос» (6/I; в части А народная тема звучит в медленном темпе, а в части В – она же в быстром).

³²² «Критикос. “Мы не знали другого танца”» (5/I); «Сифнэйкос. “Колесо”» (7/I); «Каламатьянос» (8/I); «Танец Залонго» (9/I); «Макэдоникос» (10/I); «Ребята, кто бросил яблоко?» (11/I); «Фэссаликос» (12/I); «Сиртос» (1/II); «Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”» (2/II); «Чёрный платок» (6/II); «Кафистос» (7/II); «Хиотикос» (8/II); «Цамикос» (9/II); «Эпитрапэзиос. Критикос» (10/II); «Пэлопоннисиакос. “Парень по имени Лигос”» (12/II); «Хостианос» (1/III); «Ипиротикос» (2/III); «Моя Мариори, моя Мариори» (4/III); «В низине у деревни» (5/III); «Макэдоникос» (6/III); «Хиотикос. “На южном пляже”» (7/III); «Клэфтикос» (8/III); «Сочный поцелуй» (9/III); «Аркадикос» (10/III); «Мэсологитикос» (11/III); «Мазохтос. “Стану птицей”» (12/III).

³²³ В этой категории представлены следующие примеры: «Один орёл» (1/I); «Клэфтикос» (6/I); «Каламатьянос» (8/I); «Танец Залонго» (9/I); «Макэдоникос» (10/I);

2. танцы, начало и завершение которых представлено Tutti, а в средних частях – солирующими инструментами³²⁴;

3. танцы, которые начинаются и заканчиваются инструментальными соло, однако средние разделы содержат фрагменты Tutti³²⁵;

4. танцы, где тема последовательно воспроизводится у различных солирующих инструментов³²⁶.

Обозначим излюбленные приемы оркестровки, применяемые композитором. Изложение тем, в особенности народных, Скалкотас чаще всего поручает солирующим инструментам: сначала деревянным духовым, потом – струнным, затем подключает медные духовые, достигая тем самым постепенного усиления динамики. Обозначенные выше приемы инструментовки восходят к организации музыкального компонента греческих фольклорных танцев (см. подробнее в подразделе 2.2). Как правило, в репризе (или финальной вариации) композитор использует Tutti, максимально ярко выражая, тем самым, идею динамизации формы.

«Ребята, кто бросил яблоко?» (11/I); «Фэссаликос» (12/I); «Кафистос» (7/II); «Хиотикос» (8/II); «Цамикос» (9/II); «Моя Мариори, моя Мариори» (4/III); «Макэдоникос» (6/III); «Хиотикос. “На южном пляже”» (7/III); «Сочный поцелуй» (9/III); «Мазохтос. “Стану птицей”» (12/III).

³²⁴ К этой группе принадлежат номера: «Критикос» (2/I); «Пэлопоннисиакос» (4/I); «Влахикос» (5/II); «Хостианос» (1/III); «Аркадикос» (10/III); «Мэсологитикос» (11/III).

³²⁵ «Ипиротикос» (3/I); «Критикос. “Встану рано утром”» (3/II).

³²⁶ «Критикос. “Мы не знали другого танца”» (5/I); «Сифнэйкос “Колесо”» (7/I); «Сиртос» (1/II); «Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”» (2/II); «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”» (4/II); «Чёрный платок» (6/II); «Эпитрапэзиос. Критикос» (10/II); «Макэдоникос» (11/II); «Пэлопоннисиакос. “Парень под именем Лигос”» (12/II); «Ипиротикос» (2/III); «Клэфтикос» (3/III); «В низине у деревни» (5/III); «Клэфтикос» (8/III).

В двенадцати номерах Первой тетради первое проведение темы воспроизводится духовыми соло, иногда в сочетании с прозрачной поддержкой в виде выдержанных педалей или аккордов струнных. Ниже приведен фрагмент «Танца Залонго» (9/I), где тема экспонируется у двух валторн в сопровождении струнных (см. Рисунок 48).

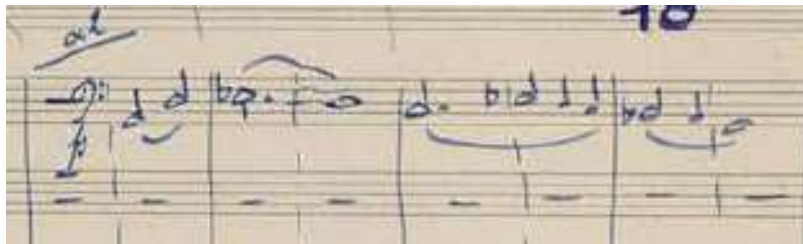


Рис. 48. Скалкотас Н. «Танец Залонго» (9/I)³²⁷, фрагмент

Во Второй тетради темы экспонируются чаще не соло, а всей группой деревянных духовых или струнных (в унисон или в октаву) или оркестровым микстом. Например в танце «Сиртос» (1/II), где тема впервые проводится у первых и вторых скрипок, альтов (см. Рисунок 57 в подразделе 2.4).

В Третьей тетради оркестровка наиболее яркая и выразительная, поскольку все инструменты участвуют в создании музыкального образа (либо исполняют основную тему, либо аккомпанируют ей), а большинство инструментальных партий расслаивается (прием *divisi*). Ниже приведен отрывок танца «Аркадикос» (10/III), где тема в тт. 4–9 звучит у первых и вторых скрипок, а остальные инструменты оркестра задействованы в ее сопровождении (Рисунок 49).

³²⁷ Скалкотас Н. «Танец Залонго»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. 42 с.: нот.



Рис. 49. Скалкотас Н. «Аркадикос» (10/III)³²⁸, фрагмент

Представляется, что композитор сознательно выстраивает оркестровую драматургию от более прозрачного звучания в Первой тетради, где велика роль солирующих инструментов, через постепенное развитие оркестровых красок во Второй тетради к детализации оркестровых красок (*divisi*) и динамичному звучанию, достигающему до *Tutti*, в Третьей тетради. В партитуре последней тетради обращает на себя внимание использование крайних регистров инструментов и координация голосов фактуры на больших расстояниях друг о друга, особенно у солирующих инструментов. Очень сдержанно и аккуратно Скалкотас пользуется ударными инструментами. Обычно они появляются в танцах, связанных с революционной тематикой.

Во многих случаях подходы Скалкотаса к оркестровке вызывают многочисленные ассоциации с народной музыкой. Так, композитор стилизует звучание традиционных инструментальных тембров, прежде всего деревянных духовых (гобой напоминает звучание *зурнас* и *гайды*, кларнет встречается в народных ансамблях), некоторых ударных (барабан и бубен, ассоциирующиеся с звучанием *даули*), а также струнных, воспроизводящих приемы игры на *луато*, *критской лире* и *сантури*

³²⁸ Скалкотас Н. «Аркадикос»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. 177 с.: нот.

(прежде всего, *pizz.*), выстраивает типичные тембровые сочетания, напоминающие состав традиционного греческого инструментального ансамбля (См. подробнее в Приложении 3).

Образное содержание масштабного полотна Скалкотаса весьма разнопланово. 11 из 36 номеров идут в медленных и умеренных темпах и передают печально-меланхолические эмоциональные краски или включают разделы сходного характера³²⁹. 17 из 36 номеров по большей части связаны с быстрыми темпами, игриво-озорным или фанфарным характером звучания³³⁰. Наконец, образный строй 8 танцев можно определить как героико-революционный. Номера этой категории развиваются в быстрых темпах, их динамичность поддержана

³²⁹ К ним относятся: «Клэфтикос» (6/I; части А и В соотнесены по типу медленно/быстро, что типично для фольклорной традиции); «Ребята, кто бросил яблоко?» (11/I); «Критикос. “Встану рано утром”» (3/II; первая часть и реприза идут в медленном темпе, полны печали, а середина воплощает революционный пафос, построена на фанфарных интонациях); «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”» (4/II); «Кафистос» (7/II); «Макэдоникос» (11/II); «Ипиротикос» (2/III); «Моя Мариори, моя Мариори» (4/III); «В низине у деревни» (5/III; завершается в стремительном темпе); «Клэфтикос» (8/III); «Сочный поцелуй» (9/III; финал в быстром темпе).

³³⁰ Перечислим их: «Один орёл» (1/I); «Критикос» (2/I); «Ипиротикос» (3/I); «Критикос. “Мы не знали другого танца”» (5/I); «Каламатьянос» (8/I); «Фэссаликос» (12/I); «Сиртос» (1/II; имеет выраженный восточный колорит); «Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”» (2/II); «Чёрный платок» (6/II); «Хиотикос» (8/II); «Эпитрапэзиос. Критикос» (10/II); «Пэлопоннисиакос. “Парень по имени Лигос”» (12/II; в конце приобретает героическое звучание); «Хостианос» (1/III); «Клэфтикос» (3/III); «Макэдоникос» (6/III); «Хиотикос. “На южном пляже”» (7/III); «Аркадикос» (10/III).

использованием ударных инструментов³³¹. Наиболее яркие образцы танцев этой группы: «Пэлопоннисиакос» (4/I) и «Мазохтос» (12/III).

«Пэлопоннисиакос» (4/I) был написан в 1931 г. как знак отчаянной борьбы Скалкотаса за свое место в среде профессиональных греческих композиторов. «Мазохтос» (12/III), финальный танец цикла, насыщен драматическими образами борьбы за политическую независимость страны и созвучен гражданской позиции греческого большинства. Это один из самых темпераментных, кульминационных номеров «36 греческих танцев», на протяжении которого постоянно используются ударные. Более того, это единственный номер цикла, который начинается и завершается призывным звучанием темы у медных духовых – сначала у солирующих валторн, а в финале – у Tutti. В примере ниже приведен фрагмент «Мазохтоса» с первым появлением темы (Рисунок 50).

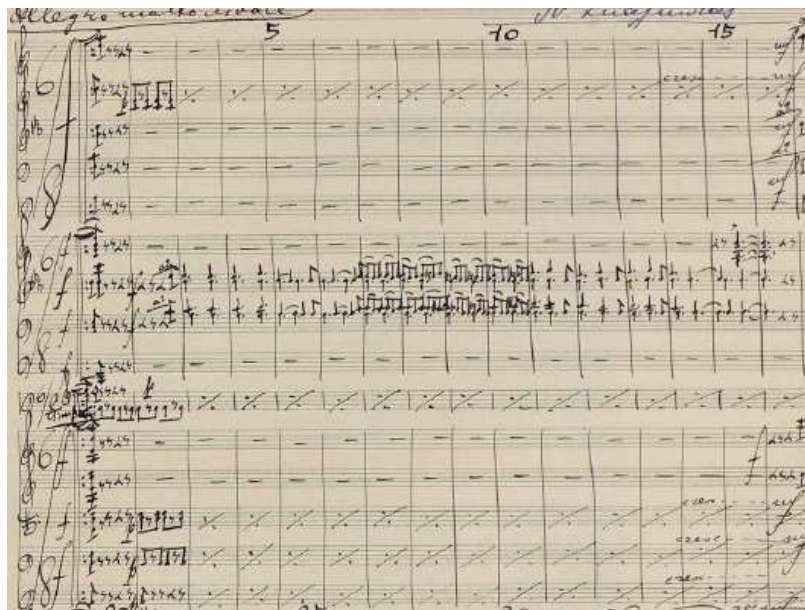


Рис. 50. «Мазохтос» (12/III)³³², фрагмент, начало темы первой части

³³¹ К этой группе танцев можно отнести: «Пэлопоннисиакос» (4/I), «Сифнэйкос “Колесо”» (7/I); «Танец Залонго» (9/I); «Макэдоникос» (10/I); «Влахикос» (5/II); «Цамикос» (9/II); «Мэсологитикос» (11/III); «Мазохтос. “Стану птицей”» (12/III).

³³² Скалкотас Н. «Мазохтос»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. 185 с.: нот.

«36 греческих танцев» – одно из первых тональных сочинений композитора, написанных после периода увлечения додекафонией и атональной музыкой. Гармонический язык произведения не так сложен – композитор применяет модуляции в тональности первой степени родства, но в финале пьес всегда осуществляет возврат к первоначальному тональному центру. В отдельных номерах цикла присутствуют элементы политональности.

Итак, в нумерации своего цикла Скалкотас реализовал принципы, имеющие аналогии с каталогизацией музыкальных объектов, а также способами описания, применяемыми при многоуровневой научной атрибуции народных песен. В строении «36 греческих танцев» четко прослеживается идея целостной трехчастной «формы второго плана», где Первая тетрадь выполняет функции экспонирования, Вторая — развития, а Третья — репризы.

Вместе с тем, ряд аспектов музыкальной организации, прежде всего, выстроенная драматургия тонального плана и оркестровки, темпы, стремящиеся к ускорению к финалу отдельных номеров и произведения в целом, многочисленные перекрестные связи между частями цикла (ритмические, метрические, темповые арки), безусловно содействуют восприятию внутреннего единства монументальной формы, непрерывно развертывающейся на протяжении 1'40''.

Использование практически в каждом номере традиционных греческих мелодий или их стилизация путем создания авторских тем, воссоздание специфических тембров народных инструментов и характерных приемов игры – все эти факторы были призваны создать масштабное симфоническое полотно, отражающее взгляд композитора на родную культуру, и ему это в полной мере удалось.

2.4. Творческий метод Скалкотаса в контексте теории и практики неофольклоризма

Симфонический цикл «36 греческих танцев» был написан Скалкотасом в начале 1930-х гг., когда неофольклоризм уже состоялся как одно из важнейших направлений европейского музыкального искусства первой трети XX в. и принес основные творческие результаты. В ряде работ М. Де Фальи³³³ и Б. Бартока³³⁴ были сформулированы эстетические принципы этого течения, а композиторы различных стран откликнулись на актуальные вызовы времени, создав ряд сочинений на фольклорном материале. Барток, к примеру, высказывался: «Следует заметить, что речь идёт не о простом использовании народных мелодий или отдельных оборотов; в <...> произведениях [К. Дебюсси, М. Равеля, З. Кодая, И. Стравинского. – *М. И.*] открывается глубоко ограниченное восприятие духа народной музыки, которое трудно передать словами. Поэтому это влияние [фольклора. – *М. И.*] не ограничивается отдельными произведениями; всё творчество этих композиторов пронизано духом народной музыки»³³⁵.

Если в пору становления неофольклоризма внимание композиторов привлек «экзотический» колорит традиционной музыки различных этносов, следы архаики в средствах художественной выразительности (специфические лады, метрическая нерегулярность, несимметричные

³³³ Фалья М. Де. Статьи о музыке и музыкантах / [Пер. с испанского, вступ. ст. и примеч. Е. Бронфин]. М.: Музыка, 1971.

³³⁴ Нестьев И. В. Бела Барток. 1881–1945: Жизнь и творчество: монография. М.: Музыка, 1969. 798 с.; Барток Б. Сборник статей / [Сост. Е. И. Чигарева]. М.: Музыка. 1977.

³³⁵ Барток Б. Влияние народной музыки на современную профессиональную музыку // Барток Б. Сборник статей... С. 260.

ритмы и т. д.), то позднее высветились и другие грани неофольклоризма, – например, создание обобщенного характера того или иного народа посредством музыки.

Основоположниками неофольклоризма по праву считаются Б. Барток и И. Ф. Стравинский (в русском периоде). Среди сочинений Бартока отметим его фортепианные сочинения: «Нинеи» [«Плачи»] (1910), 3 бурлеска и «Allegro barbaro» (1911), «Шесть румынских народных танцев» (1915; для оркестра – 1917), «Танцевальная сюита» (1925; для фортепиано – 1923), где используются арабские, валашские, венгерские и словацкие танцевальные мелодии и др. Заметим, что и Скалкотас безусловное предпочтение отдавал мелодиям, связанным с музыкально-хореографическим фольклором. Неофольклоризм Стравинского ярче всего проявился в балетах: «Весне священной» (1913), «Байке про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1922), «Свадебке» (1923).

Произведения в рамках этого художественного направления музыкального искусства писали многие композиторы, например М. Де Фалья, Д. Мийо, Дж. Энеску, Л. Яначек, З. Кодай, Э. Вила-Лобос. Как неофольклорные определяются некоторые сочинения импрессионистов: «Испанская рапсодия» М. Равеля (1907) и «Иберия» К. Дебюсси (1908).

Имя Скалкотаса и его сочинения никогда ранее не рассматривались как проявление неофольклоризма. В упоминавшейся ранее программной статье композитора, озаглавленной «Народная песня», греческий композитор сформулировал принцип, которого стремился придерживаться в своем творчестве. По мнению Скалкотаса, применять материал народной музыки целесообразно, используя весь имеющийся арсенал современных средств и техник композиции, поскольку лишь «разработка

тематизма раскроет богатство народных песен»³³⁶. Это позиция греческого композитора в полной мере отвечает художественным принципам неофольклоризма.

Рассмотрим подробнее творческий метод Скалкотаса в аспекте проблематики «композитор и фольклор», опираясь на труды российских ученых, прежде всего, И. И. Земцовского «Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке»³³⁷ и Г. Л. Головинского «Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков»³³⁸.

Оба исследователя в качестве базового приема работы с фольклором выделяют *цитирование*, однако расходятся в вопросе о том, как следует определять творческий метод, связанный с изменениями исходного музыкального материала, или *фольклорного тематизма* (термин Г. Л. Головинского). Так, Земцовский, отмечает, что любые изменения народной мелодии, сделанные композитором при ее воспроизведении, следует атрибутировать как видоизменение, или *переинтонирование*: «Переинтонирование может осуществляться самыми различными средствами. С одной стороны – внешние минимальные метаморфозы, затрагивающие лишь отдельные компоненты целого (например, изменение метра <...>). С другой, более свободное обращение

³³⁶ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Н επεξεργασία θα αλοκαλύψει τον πλούτο που βρίσκεται μέσα στα ίδια τα δημοτικά θέματα» (Σκαλκώτας Ν. Το δημοτικό τραγούδι... Σ. 8).

³³⁷ Земцовский И. И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке: монография. Л.; М.: Сов. композитор Ленингр. отд-ние, 1978. 174 с.: нот.

³³⁸ Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков: очерки: монография. М.: Музыка, 1981.

<...> вплоть до отражения в оригинальных композиторских сочинениях»³³⁹.

По мнению Головинского, применение в качестве темы народной мелодии целиком или только её фрагмента («различной степени протяжённости тематически значимые элементы») может быть рассмотрено в рамках *цитирования*³⁴⁰. Данный автор отмечает также прием *стилизации*, когда авторская тема сочиняется композитором с опорой на характерные стилистические особенности традиционного мелоса — «в народном духе»³⁴¹.

Характеристика творческого метода композиторов в работе с фольклором поднимается и в трудах других исследователей³⁴², мнения которых учитывались при анализе «36 греческих танцев».

Заметим, что последователи неофольклоризма в меньшей степени применяли принцип *точного цитирования*, тогда как *неточное воспроизведение* источника и *стилизация* являлись для их творческого метода преобладающей формой работы с материалом.

В симфоническом цикле Скалкотаса мы выделили три ведущих приема использования фольклорного тематизма:

1. *точное цитирование* (исходная традиционная мелодия звучит в первоначальном виде или в нее вносятся незначительные изменения, такие как изменение высоты 1–2 звуков³⁴³);

³³⁹ Земцовский И. И. Фольклор и композитор... С. 51.

³⁴⁰ Головинский Г. Л. Композитор и фольклор... С. 103.

³⁴¹ Там же. С. 94.

³⁴² См., например: Иванова Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века...; Денисов А. В. Музыкальные цитаты: справочник; Жоссан Н. Ю. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века... С. 105–108; Демидова И. А. Валерий Гаврилин и фольклор.

³⁴³ В таком понимании термин «точное цитирование» трактует А. В. Денисов.

2. *неточное цитирование* (композитор использует не всю традиционную мелодию, а лишь небольшой ее фрагмент, изменяя отдельные параметры музыкальной организации – звуковысотность, лад, метр, ритм, характер);

3. *стилизация* – композитор создает авторские музыкальные темы в народном духе.

Применение понятия *точное цитирование* в отношении творчества Скалкотаса несколько условно, поскольку воспроизведение первоисточника у него всегда сопряжено с изменениями, что согласуется с природой вариативности как одного из основополагающих свойств фольклора любого народа. Проявлением подобного подхода композитора являются всего 4 номера из «36 греческих танцев»³⁴⁴.

Рассмотрим реализацию принципа *точного цитирования* на примере мелодии танцевальной песни «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”», использованной Скалкотасом в одноименном номере рассматриваемого цикла (4/II)³⁴⁵. Источник музыкального материала номера был выявлен среди фонограмм Архива музыкального фольклора, опубликованных на официальном сайте организации. Название песни связано с местностью, упоминаемой в поэтическом тексте песни – в нем рассказывается о женщине, живущей поблизости от городка Ретимно на Крите. Это критский вариант мелодии танцевальной песни под *сиртос*.

Звукоряд народного напева охватывает малую дециму – от fis^{M} до a^1 со сменой опорных тонов лада на различных участках мелодии.

³⁴⁴ «Критикос» (2/I); «Критикос. “Встану рано утром”» (3/II); «Нисиотикос, “Одна девушка из Милопотамоса”» (4/II); «Макэдоникос» (11/II).

³⁴⁵ М.Ф.А. Нисиотикос. «Одна девушка из Милопотамоса»: песня из г. Ханья на о. Крит: [аудиозапись]. Афины: Театр Альгамбра, 01.10.1930. (1 мин. 33 сек.). Исполнитель: Георгиос Родоракис (Γεώργιος Ροδόρακης), а *carrella*. Формат записи MP3. песня: аудио.

Основными ладовыми центрами выступают d^1 в конце первой фразы, g^1 и, наконец, a^1 — в конце второй фразы (См. Рисунок 43 в подразделе 2.1).

Номер написан в простой трехчастной форме, где народная тема излагается в первой части (Рисунок 51). В цитате сохранена даже переменность музыкального размера первоисточника (4/4 и 3/4), изменена лишь абсолютная высота звучания и частично снята мелизматика.

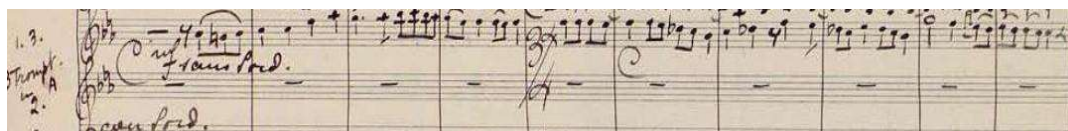


Рис. 51. Скалкотас. «Нисиотикос. "Одна девушка из Милопотамоса"» (4/II)³⁴⁶, народная тема у первой трубы

В материалах Архива Скалкотаса была выявлена гармонизация мелодии этой критской танцевальной песни для голоса с фортепиано, которая стала промежуточным звеном непрерывной цепи преобразований композитором исходного фольклорного материала (Рисунок 52).



Рис. 52. «Нисиотикос. "Одна девушка из Милопотамоса"»³⁴⁷, начало, гармонизация Скалкотаса

³⁴⁶ Скалкотас Н. «Нисиотикос. "Одна девушка из Милопотамоса"»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. С. 95: нот.

³⁴⁷ Скалкотас Н. «Нисиотикос. "Одна девушка из Милопотамоса"»: песня для голоса и ф-но. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. С. 19: нот.

Октавное тремоло на тоне «а» (тоники a-moll) в низком регистре по долям такта на стаккато трансформируется в «36 греческих танцах» в чередования тонов «а» и «е» с акцентами на слабых долях такта в контроктаве у тубы (Рисунок 53).

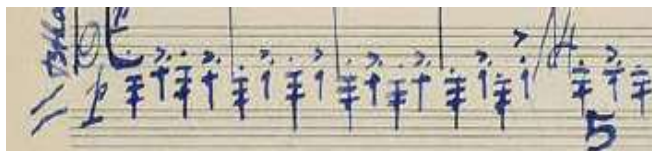


Рис. 53. Скалкотас. «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”» (4/II)³⁴⁸, контрапункт к народной теме у тубы

В большинстве номеров «36 греческих танцев» Скалкотас применяет принцип *неточного цитирования*³⁴⁹. В этом случае композитор заимствует из традиционной мелодии небольшой, в значительной степени индивидуализированный в интонационном и образном плане фрагмент, который обретает в его сочинении статус музыкальной темы³⁵⁰. Подобный

³⁴⁸ Скалкотас Н. «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. С. 95: нот.

³⁴⁹ К этой категории работы с тематизмом относятся 19 из 36 номеров цикла, а именно: «Один орёл» (1/I); «Ипиротикос» (3/I); «Критикос. “Мы не знали другого танца”» (5/I); «Сифнэйкос. “Колесо”» (7/I); «Каламатьянос» (8/I); «Танец Залонго» (9/I); «Макэдоникос» (10/I); «Ребята, кто бросил яблоко?» (11/I); «Сиртос» (1/II); «Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”» (2/II); «Чёрный платок» (6/II); «“Эпитрапэзиос”. Критикос» (10/II); «Пэлопоннисиакос. “Парень по имени Лигос”» (12/II); «Клэфтикос» (3/III); «Моя Мариори, моя Мариори» (4/III); «В низине у деревни» (5/III); «Хиотикос. “На южном пляже”» (7/III); «Сочный поцелуй» (9/III); «Мазохтос. “Стану птицей”» (12/III).

³⁵⁰ «Музыкальная тема – это элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащий в основе процесса формообразования. <...> с точки зрения структурной темой может быть любой элемент музыкальной формы, коль скоро он способен реализовать функции темы» (Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы... С. 8).

прием работы с народными мелодиями широко применялся И. Ф. Стравинским³⁵¹.

Музыкальная тема, созданная в результате *неточного цитирования* первоисточника, обладает, с одной стороны, внешними функциями (сохраняет связь с фольклором), с другой стороны, реализует внутренние функции (играет «роль тематизма в тексте данного произведения»³⁵²). В дальнейшем эта тема, как правило, получает вариантное развитие³⁵³. Как справедливо отмечает В. А. Цукерман, «прототипом вариантности в профессиональной музыке является народная песня»³⁵⁴, а само качество вариантности он определяет «как совмещение свободы преобразований (в частности мелодических и структурных) с сохранением целостности и близкой образной связи»³⁵⁵.

Исследуя творчество И. Ф. Стравинского, С. И. Савенко справедливо замечает, что у этого композитора «цитирование подлинников довольно быстро превращается в интонационную работу на их основе, в результате которой кристаллизуется формульный

³⁵¹ См., например, работы: Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского: Жар-птица. Петрушка. Весна священная: монография. М.: Наука, 1967; Брагинская Н. А. Стравинский в стиле Espanol // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 4. С. 19–32; Брагинская Н. А. Музыкальные диалоги Игоря Стравинского: монография. СПб.: Композитор, 2023; Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012; Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. СПб.: Композитор, 2005; Савенко С. И. Мир Стравинского: монография. М.: Композитор, 2001.

³⁵² Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы... С. 11.

³⁵³ В трактовке понятий «вариантное развитие» мы опираемся на работу: Цукерман В. А. Вариантное развитие и вариантная форма // Цукерман В. А. Анализ музыкальных форм... С. 90–113.

³⁵⁴ Там же. С. 91.

³⁵⁵ Там же.

авторский тематизм. Между цитатой и нецитатой исчезает определенная граница»³⁵⁶.

Особый подход Стравинского иллюстрирует И. Я. Вершинина на примере создания музыкальной темы, основанной на интонациях напева свадебной обрядовой песни «На море утушка купалася» в сцене «Вешние хороводы» балета «Весна священная» (Рисунки 54 и 55).



Рис. 54. Стравинский И. Ф. «Весна Священная», балет. Сцена «Вешние хороводы», фрагмент³⁵⁷ (крестиками над звуками обозначены опорные тоны народной мелодии, использованные при создании музыки композитора)



Рис. 55. Старинная свадебная обрядовая песня «На море утушка купалася», фрагмент³⁵⁸ (квадратными скобками отмечены терцовые ходы)

Сходные приемы работы с фольклорным тематизмом демонстрирует Б. Барток. Так, в «Румынских танцах» (1915) композитор пользуется принципом *точного цитирования*, тогда как в большинстве произведений позднего периода чаще применяет *неточное цитирование* или создает *стилизации* традиционных мелодий.

Рассмотрим несколько примеров *неточного цитирования* в «36 греческих танцах» Скарлотаса. Опираясь на начальный мотив мелодии

³⁵⁶ Савенко С. И. Мир Стравинского... С. 197.

³⁵⁷ Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского... С. 170.

³⁵⁸ Там же.

танцевальной песни «Я буду тебя любить», композитор создает новую тему большого дыхания в «Сиртосе» (1/II) (См. Рисунки 56 и 57).

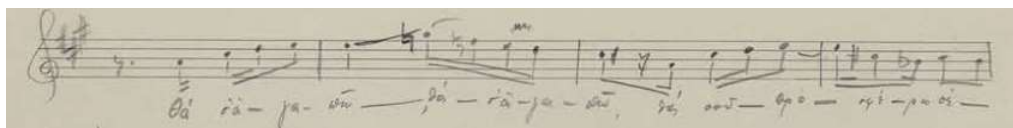


Рис. 56. Народная мелодия «Я буду тебя любить», использованная в танце «Сиртос» (1/II)³⁵⁹



Рис. 57. Скалкотас. «Сиртос» (1/II), фрагмент партитуры³⁶⁰

Еще один показательный пример *неточного цитирования* связан с четырехтактной мелодией танца «Клэфтикос» (3/III), заимствованной композитором из сборника «Арион» (Рисунок 58). Новая тема переписывается композитором в ином музыкальном размере (2/4), расширяется до 8 тактов и изменяется в интонационном отношении, но сохраняет связь с первоисточником (Рисунок 59). Лишь в середине номера ненадолго появляется музыкальный размер 3/4, типичный для данного вида народного танца. Изменение музыкального размера является показательным для Скалкотаса в работе с фольклорным материалом. Аналогичным образом композитор поступает в «Клэфтикосе» (8/III).



³⁵⁹ Скалкотас Н. «Я буду тебя любить»: песня для голоса, лауто и критской лиры. Партитура. NSA MLGLV Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. 2 л.: нот.

³⁶⁰ Скалкотас Н. «Сиртос»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. 71 с.: нот.

Рис. 58. Народная мелодия «Клефтикос» из сборника «Арион»³⁶¹ (рамкой обведен фрагмент народной мелодии, использованной Скалкотасом)

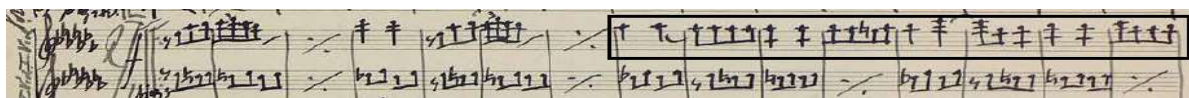


Рис. 59. Скалкотас. «Клэфтикос» (3/III), тема у первых скрипок³⁶² (рамкой отмечена тема, возникшая в результате видоизменения народной мелодии)

Обратимся еще к одному примеру преломления Скалкотасом песенно-танцевального фольклора Греции – мелодии танцевальной песни³⁶³, послужившей основой для «Критикос. “Встану рано утром”» (3/II).

Исходный образец относится к песенно-танцевальному стилю критского фольклора, известному как *ризитика*³⁶⁴ (Ριζίτικα), а в песне описывается борьба жителей Крита против венецианской оккупации (1205–1212)³⁶⁵. Мелодия была расшифрована Скалкотасом по материалам

³⁶¹ Ρεματά Α. Συλλογή Αρίων Η μουσική των ελλήνων ως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον... Σ. 20.

³⁶² Скалкотас Н. «Клэфтикос»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. 149 с.: нот.

³⁶³ М.Ф.А. «Критикос. “Встану рано утром”»: песня из г. Ханья на о. Крит: [аудиозапись]. Афины: Театр Альгамбра, 01.10.1930. (3 мин. 21 сек.). Исполнители: сантури – Лукас Бертос (Λουκάς Μπέρτος), песня и критская лира – Никос Куфианос (Νίκος Κουφιανός). Формат записи MP3. песня: аудио.

³⁶⁴ *Ризитика* (Ριζίτικα) – группа традиционных критских песен, изначально распространенных в западной части острова. Считается, что их происхождение связано со временем венецианской оккупации (1205). Согласно одной из версий, название «ризитика» происходит от слова «риза» (Ρίζα), что значит «предки».

³⁶⁵ Остров Крит долгое время находился под властью Венецианской Республики, потом – под владычеством Османской империей (до 1945 г.). Под венецианским правлением Крит был известен как «Королевство Крит» (Regno di Candia).

Архива музыкального фольклора. Она представляет собой критский вариант танцевальной песни под *сиртос* (Рисунок 60).

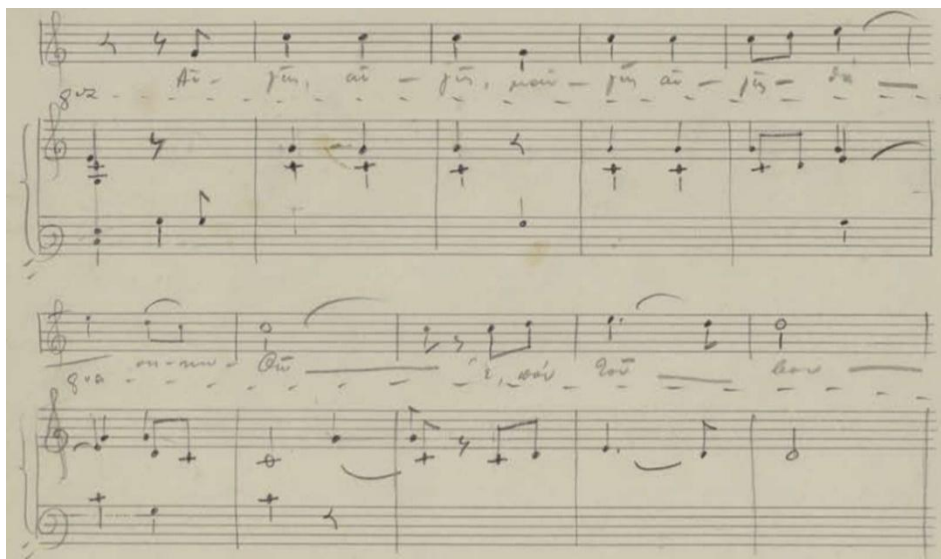


Рис. 60. Песня «Критикос. “Встану рано утром”»³⁶⁶, фрагмент расшифровки Скалкотаса

В цикле «36 греческих танцев» «Критикос. “Встану рано утром”» (3/II) фигурирует с тем же названием, что и в первоисточнике. Номер написан в простой трехчастной форме, где собственно народная тема использована в середине. Композитор сохранил основные ладовые, метроритмические особенности традиционной мелодии. Звукоряд напева диатонический, охватывает октаву – от g^m до g^1 . Композитор трактовал мелодию в тональности C-dur, сохранив исходный музыкальный размер – 2/4 (Рисунок 61).



Рис. 61. Скалкотас. «Критикос. "Встану рано утром"» (3/II)³⁶⁷, народная тема у скрипок

³⁶⁶ Скалкотас Н. «Критикос. “Встану рано утром”»: песня, для голоса, критской лиры и лауто. NSA MLGLV. Коллекция: 097–098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. 10 с.: нот.

³⁶⁷ Скалкотас Н. «Критикос. “Встану рано утром”»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. С. 87: нот.

Один из самых узнаваемых номеров цикла «36 греческих танцев» — «Критикос» (2/1) — представляет разновидность *пентозалиса*. Из множества различных мелодий, оформляющих этот танец, Скалкотас выбрал широко известную народную песню «Запахи мая» (греч. «Στου Μαγιάου τις μυρωδιές») и разработал ее в форме свободных вариаций. В ходе исследования был установлен источник заимствования тематизма — сборник народных песен «Арион»³⁶⁸ (Рисунок 62). Для сравнения к анализу были привлечены фонографические записи этой песни из Архива музыкального фольклора³⁶⁹.

Рис. 62. Песня «Запахи мая» из сборника «Арион»³⁷⁰

³⁶⁸ Ρεματά Α. Συλλογή Αρίων Η μουσική των ελλήνων ως διεσώθη απο των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερα... Σ. 18.

³⁶⁹ Μ.Φ.Α. «Запахи мая»: песня из о. Крит. Другие данные отсутствуют. Формат записи МР3. песня: аудио. Расшифровка этого образца в рукописях Скалкотаса не обнаружена.

³⁷⁰ Ρεματά Α. Συλλογή Αρίων Η μουσική των ελλήνων ως διεσώθη απο των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερα... Σ. 18.

Отталкиваясь от формы темы с вариациями, Скалкотас виртуозно разрабатывает мелодию *критикоса / пентозалиса*³⁷¹. В восьмитактовой народной мелодии композитор выделяет три коротких тематических элемента – по два такта каждый (обозначены буквами А, В и С). Каждый из этих элементов претерпевает путь последовательных вариантных трансформаций в процессе композиторской работы: постепенно видоизменяется ритмический контур, в мелодии появляются проходящие и опевающие звуки, формируются новые мелодические образования, достаточно далеко отстоящие от первоначального музыкального материала. В сравнении с обработкой из сборника «Арион» у Скалкотаса значительно модифицируется гармонический план (см. Рисунки 62 и 63).

Тематический элемент А проводится дважды: тт. 35–36, 37–38. Тематизм В воспроизводится 11 раз и подвергается более значительному варьированию. Первый блок вариантных изменений относится к тт. 12–13, 14–15, 16–17, 18–19, 20–21, 22–23, 24–25, второй блок образуют тт. 50–51, 52–53, 54–55, 56–57. Элемент С проводится в варьированном виде 9 раз, также в двух блоках, где первый занимает тт. 27–28, 29–30, 31–32, 33–34, а второй – тт. 39–40, 41–42, 43–44, 45–46, 47–48. Таким образом, архитектура музыкальной формы у Скалкотаса приобретает черты сжатой концентрической формы или симметричного рондо: В С А С В (Рисунок 61).

Оркестровка поддерживает идею формы: первая часть (В) звучит у деревянных духовых со струнными, вторая (С) – у деревянных духовых, усиленных медной группой и струнными, середина (А) – только у деревянных. Далее следует симметричное изложение музыкального тематизма по оркестровым группам: раздел С вновь звучит у деревянных и

³⁷¹ См. об этом также в статье: Иоанну М. «36 греческих танцев» Никоса Скалкотаса: композиторский подход к обработке фольклора. С. 32–42.

медных духовых, поддержанных струнными, в разделе В используются деревянные со струнной группой.

Скалкотас: "Пентозалис" Вступление темы

Тематизм А Тематизм В 1. 2.

Тематизм С 1. 2.

Скалкотас: "Пентозалис" работа с тематизмами

Тематизм А Тематизм В Тематизм С

Такта 35-36 Такта 12-13 Такта 27-28.

37-38 14-15 29-30

16-17 31-32

18-19 33-34

57 20-21 39-40

22-23 41-42

24-25 43-44

50-51 45-46

52-54 47-48

54-55

56-57

Рис. 63. Тематизм А, В и С в развитии

Первоначальное проведение народной темы звучит у первой флейты и гобоя в сопровождении деревянных духовых и меди (Рисунок 64), а затем передается разным группам инструментов и только в последнем проведении воспроизводится всем оркестром.



Рис. 64. Скалкотас. «Критикос» (2/I)³⁷². Народная тема у первой флейты и гобоя, отрывок рукописной партитуры

Наблюдения о характере работы Скалкотаса с народной мелодией *пентозалиса* по принципу *неточного цитирования* стыкуется с высказываниями В. А. Цукермана об особенностях вариантного развития тем, основанных на фольклорном материале: «Воплощая какой-либо музыкальный образ, композитор может действовать двояко. В одних случаях он отливает задуманное в твердую, вполне законченную форму. Созданная таким образом тема <...> остается... “образцом” <...>. Но в других случаях композитор не стремится к единственно доминирующему воплощению образа. <...> Вместо единой темы появляются несколько в принципе равноправных видов темы как разветвленное воплощение образа. <...> Происходит непрерывное обновление в рамках некоей единой по общему характеру сферы. <...> склонность к переменчивости воспринимается как внутренняя тенденция музыкальной мысли, пластичной, способной меняться, оставаясь по сути самой собой»³⁷³.

³⁷² Скалкотас Н. «Критикос»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. С. 9: нот.

³⁷³ Цукерман В. А. Вариантное развитие и вариантная форма. С. 90.

Скалкотас идет по второму пути – обособляет в народной мелодии три тематических элемента и подвергает их последовательному вариантному развитию.

Третий способ работы композитора с фольклорными источниками основан на методе *стилизации*. Созданные Скалкотасом темы³⁷⁴ не уступают по яркости и характеристичности традиционному пласту греческого мелоса. В примере ниже приведен фрагмент «Кафистоса» (7/II), где излагается четырехтактовая тема Скалкотаса. Она имеет ностальгический характер и напоминает звучание традиционных мелодий Эпира. Тема проводится трижды у группы деревянных духовых (сначала у кларнетов, затем у гобоев и, наконец, у флейт), постоянно обновляясь в интонационном отношении (Рисунок 65).



Рис. 65. Скалкотас. «Кафистос» (7/II), фрагмент партитуры³⁷⁵

Оригинальный тематизм использован Скалкотасом в «Критикос. “Встану рано утром”» (3/II), уже упоминавшемся выше. Авторская мелодия из 22 тактов звучит в крайних разделах простой трехчастной формы. В ладовом и интонационном отношениях она воспринимается как

³⁷⁴ На оригинальном мелодическом материале основаны 13 номеров из «36 греческих танце»: «Пэлопоннисиакос» (4/I); «Клэфтикос» (6/I); «Фэссаликос» (12/I); «Влахикос» (5/II); «Кафистос» (7/II); «Хиотикос» (8/II); «Цамикос» (9/II); «Хостианос» (1/III); «Ипиротикос» (2/III); «Макэдоникос» (6/III); «Клэфтикос» (8/III); «Аркадикос» (10/III); «Мэсологитикос» (10/III).

³⁷⁵ Скалкотас Н. «Кафистос»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. 115 с.: нот.

фольклорная. Репризное проведение демонстрирует незначительное варьирование. Заметим, что мелодия вписана в партитуру карандашом (Рисунок 66).

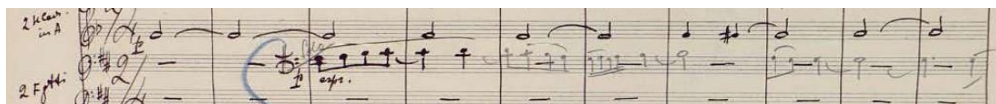


Рис. 66. Скалкотас. «Критикос. “Встану рано утром”»³⁷⁶. Авторская мелодия у солирующего фагота

В номере «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”» (4/II) авторская мелодия появляется в середине простой трехчастной формы. Короткая, но емкая оригинальная тема Скалкотаса из 6 тактов, получает в партитуре имитационное и контрапунктическое развитие (Рисунок 67).



Рис. 67. Скалкотас. «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”»³⁷⁷. Авторская тема у первого фагота, имитации – у первого гобоя

В цикле «36 греческих танцев» Скалкотас выступил пионером среди греческих композиторов своего времени, применив различные техники разработки народных мелодий и достигнув в этом большого мастерства. Реже всего он опирался на метод *точного цитирования*, преобладающее внимание уделял *неточному цитированию* и *стилизации*, что, как было отмечено выше, типично для подходов композиторов неофольклорного направления.

³⁷⁶ Скалкотас Н. «Критикос. “Встану рано утром”»: танец для оркестра. Партитура. NSA MLGLV. Коллекция: 010–016. Номер по каталогу: 11. Номер архива: 2010. С. 87: нот.

³⁷⁷ Там же.

Наиболее последовательно Скалкотас использовал приемы вариантного развития, ставшие своеобразной «сквозной идеей» построения цикла. В этом он отталкивался от типичного свойства фольклора – тотальной вариативности, обнаруживаемой на всех уровнях музыкальной организации: ладово-мелодической, ритмической, масштабно-синтаксической, тембровой.

В «36 греческих танцах» композитор иначе, чем многие греческие авторы, подошел к претворению фольклора. Он не ставил перед собой узкие задачи гармонизации традиционных мелодий, но активно преобразовывал, развивал исходный материал, а также стилизовал народные мелодии, создавая авторские музыкальные темы, которые звучат свежо и ярко, вызывая ассоциации с аутентичными образцами.

И так, результаты творческой работы Скалкотаса с греческими танцевальными мелодиями показали близость его подхода к представителям неофольклорного направления, в частности, к Стравинскому и Бартоку. В ряду композиторов национальной школы Греции он стал первым, кто применил художественные принципы неофольклоризма в отечественной академической музыке, причем на ограниченном этническом материале, что выделяет Скалкотаса на фоне других европейских авторов. По характеру разработки образцов народной музыки «36 греческих танцев» по праву входят в «золотой фонд» данного художественного течения первой трети XX в.

2.5. Авторские редакции сочинения

Скалкотас ни разу в полном объеме не услышал концертного исполнения «36 греческих танцев».

В авторском комментарии к названию сочинения, приведенному в чистовой рукописи, он отметил, что это «переложение для оркестра».

Подобная ремарка позволяет высказать предположение о том, что версия для большого симфонического оркестра была для композитора одной из многих возможных форм воплощения данного замысла. Это подтверждается и тем обстоятельством, что композитор неоднократно оркестровал номера из «36 греческих танцев» для различных инструментальных составов и включал их в компактные сюиты (от четырех до девяти танцев).

Авторские редакции представляют собой малые сюиты, созданные композитором на материалах из полной партитуры «36 греческих танцев» и инструментованные им для различных составов. Сведений о том, с какой целью Скалкотас создавал сокращенные авторские версии танцевального цикла не удалось обнаружить ни в эпистолярном наследии композитора, ни в научных работах о его творчестве. Скорее всего, Скалкотас писал малые сюиты по заказу, для концертов. Однако случаи исполнения авторских редакций «36 греческих танцев» при жизни композитора (в том числе за пределами Греции) нам не известны.

Возможно, танцевальные сюиты были созданы Скалкотасом с целью последующей публикации, однако партитуры хранятся в разрозненном виде. Поскольку в названиях малых сюит всегда отражена только количественная составляющая (число танцев), потребовалось немало времени и усилий, чтобы выявить нотный материал и установить характер связи малых сюит с полной версией танцевального цикла.

После смерти композитора (как в Греции, так и за рубежом) наибольшее распространение получили адаптированные (сокращенные) авторские редакции «36 греческих танцев», сделанные для камерно-инструментальных составов. На сегодняшний день в концертных залах звучат либо отдельные номера, либо подборки, выстроенные тем или иным дирижером для конкретного исполнения. Они также представлены в звукозаписях. Части обычно звучат *attacca*, без цезур, на едином дыхании.

Первая международная премьера четырех пьес из «36 греческих танцев» прозвучала в США в начале 1950-х гг. Это произошло благодаря дирижеру Д. Митропулосу, подружившемуся со Скалкотасом в годы учебы в Берлине. Греческий дирижер включил «Четыре танца» в концертную программу Нью-Йоркского филармонического оркестра. В 1956 г. была сделана запись этой подборки на виниловую грампластинку (на скорости 45 об/мин.), что немало способствовало международной известности творчества Скалкотаса.

Данная подборка включала номера из Первой и Третьей тетрадей «36 греческих танцев», сокомпонованные по усмотрению дирижера. Два номера ранее с успехом исполнялись Афинским оркестром под управлением Митрополуса на концерте 1934 г., когда весь цикл Скалкотаса еще не был завершен (см. подробнее в подразделе 1.2.). На грампластинке 1956 г. представлены следующие танцы:

1. «Хостианос» (1/III).
2. «Клефтикос» (6/I).
3. «Пэлопоннисиакос» (4/I).
4. «Ипиротикос» (3/I).

Интерпретация «Четырех танцев» Нью-Йоркским филармоническим оркестром на долгие годы стала отправной точкой для музыкантов всего мира.

Как показало время, и сегодня полная версия «36 греческих танцев» известна лишь немногим специалистам, интересующимся творчеством греческого композитора.

Первая запись полной версии симфонического цикла была сделана в 1990 г. в Екатеринбурге Уральским Академическим Филармоническим оркестром (УАФО). В 1997 г. в Салониках (Греция) Афинский государственный оркестр участвовал в концертной премьере сочинения. В обоих случаях за дирижерским пультом стоял В. Фидецис.

Вторая запись «36 греческих танцев» было произведена в 2003 г. Симфоническим оркестром Би-Би-Си (BBC Symphony Orchestra) под управлением Н. Христудулу. Второе и пока последнее концертное исполнение состоялось в июне 2021 г. в рамках Ежегодного фестиваля в Эпидавре и Афинах³⁷⁸ на сцене театра Одеон Герода Аттика Иродион³⁷⁹. Симфонический цикл был сыгран Афинским государственным оркестром (дирижер – В. Фидецис). В силу масштабности и протяженности сочинения, оба концерта включали два перерыва (перед Второй и Третьей тетрадями соответственно).

В деле пропаганды творчества Скалкотаса велика роль В. Фидециса, для которого возрождение «36 греческих танцев» имело личные основания. В газете «Катимеринии»³⁸⁰ в связи с концертным исполнением полной версии «36 греческих танцев» в 2021 г. дирижер так объяснил свой интерес к произведению: «Мой отец был другом Никоса Скалкотаса, и в нашем доме находились рукописи трех танцев. Так что я очень рад, что весь проект будет услышан снова»³⁸¹.

³⁷⁸ Фестиваль в Эпидавре и Афинах (*греч.* Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδάουρου) – ежегодный фестиваль искусств, один из самых известных фестивалей Греции. Проходит, начиная с 1955 г., включает концерты, театральные спектакли и другие культурные мероприятия.

³⁷⁹ Одеон Герода Аттика (*греч.* Ωδείο Ηρώδου του Αττικού) – античный театр на 5000 мест, расположенный на южном склоне Акрополя. Во внутреннее пространство театра можно попасть только на время концертов и спектаклей.

³⁸⁰ «Катимеринии» (*греч.* «Η Καθημερινή») – греческая ежедневная газета, основанная в 1919 г., издается в Афинах на греческом и английском языках. Англоязычная версия газеты продается в США отдельным изданием.

³⁸¹ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну. Текст на языке оригинала: «Αφενός έχω με το έργο μια στενή μουσική σχέση από τότε που ήμουν μικρός και το διδασκόμουν, έστω και τμηματικά, αφετέρου υπάρχει μια προσωπική σχέση: ο πατέρας μου ήταν φίλος του Νίκου Σκαλκώτα και στο σπίτι μας είχαμε τα χειρόγραφα τριών Χορών.

В Таблице 6 представлена полная структура цикла «36 греческих танцев» в соответствии с рукописной партитурой композитора и с указанием региона бытования. Обращение к ней необходимо в связи с соотнесением полной версии и малых авторских редакций цикла.

Таб. 6. Структура полной версии цикла «36 греческих танцев» для большого симфонического оркестра (с указанием региона, который представлен пьесой)

Номер танца	Терадь 1	Терадь 2	Терадь 3
1	1/I, «Один орёл» (Фессалия)	1/II, «Сиртос» (Остров Крит)	1/III, «Хостианос» (Центральная Греция)
2	2/I, «Критикос» (Остров Крит)	2/II, «Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”» (Острова Эгейского моря)	2/III, «Ипиротикос» (Эпир)
3	3/I, «Ипиротикос» (Эпир)	3/II, «Критикос. “Встану рано утром”» (Остров Крит)	3/III, «Клэфтикос» (Эпир)
4	4/I, «Пэлопоннисиакос» (Пелопоннес)	4/II, «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”» (Остров Крит)	4/III, «Моя Мариори, моя Мариори» (Острова Эгейского моря)
5	5/I, «Критикос, “Мы не знали другого танца”» (Остров Крит)	5/II, «Влахикос» (Македония)	5/III, «В низине у деревни» (Пелопоннес)
6	6/I, «Клэфтикос» (Эпир)	6/II, «Чёрный платок» (Пелопоннес)	6/III, «Макэдоникос» (Македония)
7	7/I, «Сифнэйкос. “Колесо”» (Острова Эгейского моря)	7/II, «Кафистос» (Македония)	7/III, «Хиотикос. “На южном пляже”» (Острова Эгейского моря)

Χαίρομαι λοιπόν ιδιαίτερα που το έργο θα ακουστεί και πάλι ολόκληρο» (Βασιλειάδου Μ. Βύρωνας Φιδετζής: 36 Ελληνικοί Χοροί, ένα μουσικό μνημείο της νέας Ελλάδας).

8	8/I, «Каламатьянос» (Пелопоннес)	8/II, «Хиотикос» (Острова Эгейского моря)	8/III, «Клэфтикос» (Эпир)
9	9/I, «Танец Залонго» (Эпир)	9/II, «Цамикос» (Эпир)	9/III, «Сочный поцелуй» (Пелопоннес)
10	10/I, «Макэдоникос» (Македония)	10/II, «Эпитрапэзиос, Критикос» (Остров Крит)	10/III, «Аркадикос» (Пелопоннес)
11	11/I, «Ребята, кто бросил яблоко?» (Эпир)	11/II, «Макэдоникос» (Македония)	11/III, «Мэсологитикос» (Центральная Греция)
12	12/I, «Фэссаликос» (Фессалия)	12/II, «Пэлопоннисиакос. “Парень по имени Лигос”» (Пелопоннес)	12/III, «Мазохтос. “Стану птицой”» (Эпир)

В ходе исследования удалось установить 5 сюит, созданных Скалкотасом в результате отбора и переложения ряда музыкальных номеров из «36 греческих танцев» для различных составов:

1. «9 греческих танцев для духовых инструментов» (1933–1936).
2. «4 греческих танца для струнного квинтета» (1938–1947).
3. «7 греческих танцев для струнного квартета» (1938–1947).
4. «6 греческих танцев для скрипки и фортепиано» (1940–1947).
5. «6 греческих танцев для фортепиано» (1941–1947).

Заметим, что при перекомпоновке материала в малые сюиты композитор не вносил никаких изменений в музыкальную ткань, за исключением оркестровки. Вместе с тем, ни в одной из малых сюит не соблюдается порядок следования номеров в полной версии цикла и, на первый взгляд, он представляется произвольным (случайным).

Первая сокращенная версия «36 греческих танцев» появилась практически одновременно с полной как адаптированная к нуждам и

реалиям исполнительской практики – «9 греческих танцев для духовых инструментов» (1933–1936).

Таб. 7. «9 греческих танцев для духовых инструментов» (1933–1936).

Номер танца в малой сюите	Название танца / Первые слова песни	Регион	Номер танца в полной версии цикла «36 греческих танцев»
1.	«Один орёл»	Фессалия	1/I
2.	«Критикос»	Остров Крит	2/I
3.	«Пэлопоннисиакос»	Пелопоннес	4/I
4.	«Макэдоникос»	Греческая Македония	11/II
5.	«Моя Мариори, моя Мариори»	Острова Эгейского моря	4/III
6.	«Ипиротикос»	Эпир	3/I
7.	«Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”»	Острова Эгейского моря	2/II
8.	«Каламатьянос»	Пелопоннес	8/I
9.	«Ребята, кто бросил яблоко?»	Эпир	11/I

В 1938–1947 гг. из-под пера Скалкотаса вышли еще две сокращенные версии цикла для камерных составов, скомпонованные из уже завершеного основного сочинения: «4 греческих танца для струнного квинтета» и «7 греческих танцев для струнного квартета». Пересечения репертуара между двумя циклами связаны только с «Аркадиосом» (10/III). Отличия их между собой заключаются исключительно в аранжировке.

Таб. 8. «4 греческих танца для струнного квинтета»

«4 греческих танца для струнного квинтета» (1938–1947)			
Номер танца в малой сюите	Название танца / Первые слова песни	Регион	Номер танца в полной версии цикла «36 греческих танцев»
1.	«Аркадикос»	Пелопоннес	10/III

2.	«Один орёл»	Фессалия	1/Л
3.	«Ипиротикос»	Эпир	3/Л
4.	«Критикос. “Мы не знали другого танца”»	Остров Крит	5/Л

Таб. 9. «7 греческих танцев для струнного квартета» (1938–1947)

Номер танца в малой сюите	Название танца / Первые слова песни	Регион	Номер танца в полной версии цикла «36 греческих танцев»
1.	«Клэфтикос»	Эпир	3/Ш
2.	«Аркадикос»	Пелопоннес	10/Ш
3.	«Моя Мариори, моя Мариори»	Острова Эгейского моря	4/Ш
4.	«Фэссаликос»	Фессалия	12/Л
5.	«Мазохтос, "Стану птицей"»	Эпир	12/Ш
6.	«Нисиотикос, "Одна девушка из Милопотамоса"»	Остров Крит	4/П
7.	«Цамикос»	Эпир	9/П

Спустя еще несколько лет, в 1940-х годах, Скалкотас вновь обратился к «36 греческим танцам», что увенчалось созданием еще двух малых сюит: «6 греческих танцев для скрипки и фортепиано» (1940–1947) и «6 греческих танцев для фортепиано соло» (1941–1947). Эти произведения содержат 3 пересечения по репертуару, что видно из соотнесения Таблицах 10 и 11.

Таб. 10. «6 греческих танцев для скрипки и фортепиано» (1940–1947)

Номер танца в малой сюите	Название танца / Первые слова песни	Регион	Номер танца в полной версии цикла «36 греческих танцев»
1.	«Аркадикос»	Пелопоннес	10/Ш
2.	«Ипиротикос»	Эпир	3/Л
3.	«Клэфтикос»	Эпир	3/Ш
4.	«Критикос»	Остров Крит	2/Л
5.	«Мазохтос. “Стану птицей”»	Эпир	12/Ш

6.	«Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”»	Остров Крит	4/II
----	--	-------------	------

Таб. 11. «6 греческих танцев для фортепиано соло» (1941–1947)

Номер танца в малой сюите	Название танца / Первые слова песни	Регион	Номер танца в полной версии цикла «36 греческих танцев»
1.	«Критикос»	Остров Крит	2/I
2.	«Ипиротикос»	Эпир	3/I
3.	«Клэфтикос»	Эпир	3/III
4.	«Фэссаликос»	Фессалия	12/I
5.	«Каламатьянос»	Пелопоннес	8/I
6.	«Сифнэйкос. “Колесо”»	Острова Эгейского моря	7/I

В первой сюите фигурирует «Аркадикос» (10/III) и «Ипиротикос» (3/I), которые ранее использовались в «4 греческих танцах для струнного квинтета», «Мазохтос» (12/III), «Нисиотикос» (4/II) и «Клэфтикос» (3/III) из «7 греческих танцев для струнного квартета». Во вторую сюиту включен также «Фэссаликос» (12/I), до того использованный в «7 греческих танцев для струнного квартета». Из танцев, ранее не входящих ни в одну малую сюиту, назовем «Каламатьянос» (8/I) и «Сифнэйкос. “Колесо”» (7/I).

Итак, более всего номеров Скалкотас позаимствовал из Первой тетради — их девять (1/I, 2/I, 3/I, 4/I, 5/I, 7/I, 8/I, 11/I, 12/I), и по три танца из Второй и Третьей тетрадями (2/II, 4/II, 9/II и 3/III, 10/III, 12/III).

Лидером по частотности использования в авторских редакциях «36 греческих танцев» является «Ипиротикос» (3/I); находим его в четырех минициклах. Номера 2/I, 3/III и 10/III представлены в трех инструментальных версиях. Наконец, номера 1/I, 8/I, 12/I, 4/II, 12/III встречаются в двух обработках. Остальные номера из полной версии «36

греческих танцев» (4/I, 5/I, 7/I, 11/I, 2/II, 9/II, 11/II) зафиксированы только однажды.

Вероятно, на выборе танцев для авторских редакций цикла сказалось то, насколько характерными примерами греческого музыкально-хореографического фольклора они являются. Как показало исследование, Скалкотас выбирал наиболее типичные образцы песенно-инструментальных танцевальных мелодий, обладающие яркой образностью, передающие энергию жизни и движения, а также революционное воодушевление. В этих циклах композитор всячески избегает медленных и меланхоличных образцов, отдавая предпочтение мелодиям в оживленных темпах, с активной ритмикой и переменным метром.

Благодаря авторским редакциям цикла, сделанным на основе выборки из полного текста «36 греческих танцев» наиболее показательных образцов, становится понятно, что в каждом из них композитор предлагает мелодии из трех этнографических зон страны:

- 1) Северной Греции (Эпир, Македония, Фракия),
- 2) Центральной Греции (Фессалия, Центральная Греция, Пелопоннес),
- 3) островной Греции (Эгейские острова и Крит).

Трактовка композитором регионального членения греческого фольклора отличается от традиционных строго научных классификаций. Например, Скалкотас понимает регионы более крупно, не дифференцирует островную культуру. При этом каждая сокращенная версия танцевальной сюиты включает музыкальные темы из всех трех названных выше областей страны, то есть принцип «энциклопедии греческого танца» в ней сохраняется, как и в концепции полной версии сочинения.

В «9 танцах для духовых инструментов» Скалкотас использует музыкальный тематизм двух танцев из Эпира, по одному – из Македонии и Фессалии, два – из Пелопоннеса, два – с островов Эгейского моря и один – из Крита. В «4 танцах для струнного квинтета» представлены по одному образцу из каждого значимого для композитора региона страны – из Эпира, Фессалии, Пелопоннеса и Крита. В «7 танцев для струнного квартета» включены три мелодии из Эпира, одна – из Фессалии, одна – из Пелопоннеса, одна – с островов Эгейского моря и одна – с Крита. В «6 танцев для фортепиано и скрипки» композитор использует три образца из Эпира, один – из Пелопоннеса и один – с Крита. Наконец, в «6 танцах для фортепиано» Скалкотас применяет две темы из Эпира, одну – из Фессалии, одну – из Пелопоннеса, одну – с островов Эгейского моря и одну – с острова Крит.

В 1970–1971 гг. Н. Корацинос расшифровал по рукописи композитора еще одну танцевальную сюиту Скалкотаса: «4 греческих танца для духового квинтета (флейта, гобой, кларнет ля и рецессия, фагот, контрфанго)». В сочинении представлены танцы, уже обнародованные в составе авторских малых сюит Скалкотаса, а также использованные в них впервые. К числу последних относится «Пеллопонисиакос» (4/1).

Таб. 12. «4 греческих танца для духового квинтета» (1970–1971)

Номер танца в малой сюите	Название танца / Первые слова песни	Регион	Номер танца в полной версии цикла «36 греческих танцев»
1.	«Ипиротикос»	Эпир	3/1
2.	«Критикос. “Мы не знали другого танца”»	Остров Крит	5/1
3.	«Пэллопоннисиакос»	Пелопоннес	4/1
4.	«Клэфтикос»	Эпир	3/III

Завершив партитуру «36 греческих танцев», Скалкотас понимал, что исполнение данного сочинения в полном объеме, в особенности, в те далекие годы, – задача трудно выполнимая. В связи с этим, он сразу же после окончания работы приступил к созданию камерно-инструментальных сюит на основе написанного материала, чтобы хотя бы часть созданной им музыки могла быть услышана публикой. Если труд по созданию полной версии сочинения занял у композитора около 5 лет (1931–1936), то авторские редакции цикла в его сокращенных версиях и аранжировках для различных инструментальных составов появлялись вплоть до конца жизни композитора, то есть до 1949 г.

Малые сюиты на материале «36 греческих танцев» были известны греческим композиторам из числа ровесников и младших современников Скалкотаса. Среди музыкантов, испытавших влияние яркой творческой индивидуальности автора «36 греческих танцев», назовем имена Я. Константиnidиса и С. Михаэлиса, создававших отдельные сочинения в неофольклорном направлении во второй половине XX в. Метод стилизации фольклорного материала широко применялся М. Хатзидакисом и М. Теодоракисом, последние сочинения которых появились в начале XXI в. Для этих музыкантов опыт разработки народного мелоса, предпринятый Скалкотасом, послужил образцом, на который они равнялись в воплощении фольклорной темы.

* * *

Итак, работа над сочинением «36 греческих танцев» стала для Скалкотаса важнейшим событием творческой жизни. Композитор задумал произведение на народном материале, чтобы быть понятым и принятым в профессиональной среде на Родине, для того, чтобы получить финансовую поддержку от М. Бенакиса, всячески направлявшего Скалкотаса к работе с фольклором. Работа над сочинением продолжалась с перерывами несколько лет, отражая динамику погружения композитора в мир

традиционной культуры, и увенчалась созданием крупного сочинения неофольклорной направленности.

В ходе создания цикла композитор провел огромную подготовительную работу с источниками: изучил сборники народных песен своих предшественников и современников, прослушал и расшифровал звукозаписи греческих традиционных песенных и инструментальных мелодий из Архива музыкального фольклора Мельпо Мерлье, осуществил отбор материалов для творческого воплощения. Для Скалкотаса оказались существенны региональные и жанровые особенности греческого фольклора, особое внимание композитор вызвали танцевальные мелодии. В каждой из тетрадей цикла он стремился воссоздать, по возможности, целостную картину музыкальных диалектов, познакомить слушателей с различными танцевальными традициями Греции.

В результате проделанной работы с источниками Скалкотас написал неординарное сочинение, где в полной мере воплотилась стихия народной танцевальной музыки Греции. В данном сочинении композитор применил разнообразные способы работы с фольклорным материалом, двигаясь от точного цитирования (подхода, реализованного в творчестве многих композиторов новогреческой национальной школы) к неточному цитированию и, наконец, к стилизации. Как показало исследование, в приемах использования фольклора в композиторском творчестве Скалкотас во многом опирался на опыт И. Ф. Стравинского и Б. Бартока, но реализовывал его исключительно на материале греческой народной музыки. Скалкотас отразил в своем сочинении многообразие танцевальной ритмики и метрики, развивал характерные ладовые и мелодические особенности фольклора, стилизовал звучание народных музыкальных инструментов.

Скалкотас создал четко выстроенное по архитектонике сочинение, чему способствовал продуманный тональный план, темповая карта, многочисленные тематические арки и оркестровка, позволяющие усмотреть в «36 греческих танцах» кроме очевидной циклической формы черты трехчастности (3 тетради по 12 танцев в каждой). Наконец, не надеясь на исполнение грандиозного произведения в полном объеме, Скалкотас создал на этом материале несколько малых сюит для различных камерно-инструментальных состав, которые стали достоянием греческой музыкальной общественности.

На Родине композитора «36 греческих танцев» стали эталоном творчества, основанного на претворении народной танцевальной музыки. Исследованный симфонический цикл оказал влияние на многих греческих композиторов, продолживших развитие неофольклорного направления после смерти Скалкотаса и окончания Второй мировой войны.

Заключение

Изучение творчества Скалкотаса показывает, как непросто складывалась его профессиональная карьера, сколько резких и драматических поворотов произошло в судьбе греческого композитора. Утрата значительной части творческого наследия, невозможность услышать исполнение своих произведений, практически полное отсутствие публикаций сочинений при жизни композитора, пребывание в концлагере, подкосившее здоровье и приведшее к ранней смерти — все это делает фигуру Скалкотаса поистине трагической в контексте греческой музыкальной культуры первой половины XX в.

Вместе с тем, весьма впечатляют результаты творческой деятельности Скалкотаса за два с половиной десятилетия. Композитор интересовался джазом и прекрасно импровизировал, писал сочинения в различных стилях и техниках современной композиции, применял приемы полистилистики и додекафонии, воспринятые в пору обучения в Германии у Ф. Ярнаха, А. Шёнберга и К. Вайля. На протяжении всего творческого пути Скалкотас работал как в русле тональной музыки, так и создавал атональные сочинения, в которых практически всегда использовал греческий традиционный мелос. Так, во второй части «Концерта для двух скрипок с оркестром» (1945) композитор процитировал популярную городскую песню, включив ее в многослойную ткань атональной музыки, насыщенной хроматикой, с успехом применил приемы полистилистики.

Обращение к фольклору на всех этапах творческого пути питало фантазию композитора, что придало характерный этнический колорит его музыке и, в конечном итоге, вписало его имя не только в греческую, но и во всеобщую историю музыки. В раннем сочинении («Греческая сюита» для фортепиано, 1924) он шел по пути стилизации фольклора, опираясь на собственный слуховой опыт. В этом произведении представлены аллюзии

на танцы общегреческого распространения – *каламатьянос* и *сиртос*, музыкальный материал которых был известен композитору с детства.

Впечатления Скалкотаса от звучания традиционных песен и наигрышей наиболее ярко проявились в сочинениях зрелого периода творчества. После возвращения на Родину в 1933 г. композитор делал обработки традиционных мелодий для различных камерных составов и симфонического оркестра, обращался к народно-песенному и инструментальному тематизму в крупных симфонических и театральных сочинениях, что показывает, какое огромное влияние на его творчество оказало культурное наследие Греции.

Фольклор Родины композитора в богатстве местных традиций был преломлен им во многих опусах. Танцевальная мелодия песни «Лодка» под *сиртос* из местности Эвия на Халкиде, где Скалкотас провел свои детские годы, была использована им в восьми балетах. В последнем из них под названием «Море» (1949) начальное мелодическое зерно напева этой народной песни составило основу одного из лейтмотивов, получившего поистине симфоническое развитие.

Музыкально-хореографический фольклор Греции нашел горячий отклик в душе Скалкотаса и получил отражение в произведениях различных жанров. Безусловно, центральное место в воплощении фольклорной темы занял его грандиозный симфонический цикл «36 греческих танцев» (1933–1936). Основанный на греческих танцевальных мелодиях из различных регионов страны, он стал одним из ярких творческих результатов преломления народной музыки в русле тенденций европейского неофольклоризма первой трети XX в.

Начало работы над сочинением относится ко времени учебы и жизни в Берлине. Приступая к созданию своего фундаментального цикла, греческий музыкант был приверженцем серийной техники и додекафонии, находился под сильным влиянием А. Шёнберга, основоположника

нововенской школы. Тем не менее, Скалкотас познакомился со сборниками народных песен, присланными ему меценатом М. Бенакисом, написал первые обработки греческих народных песен для солистов Берлинской государственной оперы М. Перра и К. Милонаса и в значительной степени неожиданно для себя увлекся фольклором, не взирая на мнение окружающих. Завершение полной партитуры «36 греческих танцев» состоялось в Греции, куда композитор был вынужден вернуться по политическим, финансовым и личным причинам.

«36 греческих танцев» представляют собой настоящую «энциклопедию» греческих танцевальных мелодий из разных регионов страны. Композитор включил в сочинение музыкальный материал всех основных танцев, известных в фольклорной традиции: *цамикоса*, или *клэфтикоса*, *сусты*, *каламатьяноса*, *сиртоса*, *мазохтоса* и *пентозалиса*. Он также использовал музыкально-хореографический фольклор этнических меньшинств, проживающих на территории страны: мелодии танцев *влахикос* (бытует у цыган, проживающих на севере Греции) и *пусницы*, или *кафистоса* (заимствован греками у македонцев). В панораме традиционных мелодий Скалкотас представил все регионы Греции, за исключением Фракии, фольклор которой испытал сильное турецкое влияние, и Ионических островов, традиционная культура которой богата италиянизмами. Это позволяет считать, что композитор стремится раскрыть национально-музыкальную самобытность греческого фольклора в его наиболее «чистом» виде.

Своеобразие «36 греческих танцев» заключено в масштабности замысла и значительном объеме используемых мелодий. Греческие композиторы, предшественники Скалкотаса и его старшие современники из числа представителей национальной школы, даже в крупных оркестровых полотнах использовали не более двух-трех фольклорных образцов, тогда как в исследуемом сочинении весь мелодический

материал либо является народным по происхождению, либо представляет собой стилизацию фольклорных мелодий.

В «36 греческих танцах» отражена ладовая специфика народной музыки, нерегулярные и несимметричные музыкальные размеры, композиционные свойства народных песен и инструментальных наигрышей, жанровые и региональные особенности танцевальных мелодий, воплощены приемы игры на традиционных музыкальных инструментах и принципы фольклорного варьирования. В этом произведении сформировался творческий метод работы Скалкотаса с фольклором. Композитор применял в нем принципы точного и неточного цитирования, использовал смелые и свежие приемы разработки народных тем, создавал собственные мелодии в стилистике традиционных образцов (стилизация), — то есть задействовал весь арсенал средств, типичных для неофольклорного направления в музыке первой трети XX в.

Как показало наше исследование, глубокому знанию композитором народной музыки Греции способствовали различные факторы: музыкальные впечатления детства, восприятие фольклора на концертах и фестивалях, изучение сборников народных песен и, конечно же, деятельность по расшифровке народных песен из Архива музыкального фольклора Мельпо Мерлье. Так же, как и для Бартока, много сил и времени отдавшего нотированию аутентичных мелодий по звукозаписям, а затем использовавшего их в своем творчестве, работа Скалкотаса с архивными материалами открыла для него новые перспективы творческого самовыражения, сыграла роль катализатора стилистических изменений.

В «36 греческих танцах» Скалкотас с большим техническим мастерством и любовью обрабатывал каждую народную мелодию, проявив потрясающий дар миниатюриста, мастера детали. Композитор демонстрирует недюжинную изобретательность, в каждом конкретном

случае применяя различные способы работы с материалом первоисточника. В ряде случаев преобразование народных тем затрагивает музыкальный размер, приводит к смене характера и темпа. Свободу обращения с греческим мелосом, когда традиция используется в качестве источника вдохновения для выражения собственной оригинальной идеи, можно считать главным отличием подхода Скалкотаса в сравнении с его предшественниками — представителями новогреческой национальной школы.

Безусловной заслугой композитора в «36 греческих танцах» можно считать применение принципов неофольклоризма. Скалкотас стал первым в Греции представителем этого художественного течения, задав, тем самым, новый вектор развития академической музыки на Родине. Несмотря на то, что музыка Скалкотаса довольно редко исполнялась как при жизни, так и после смерти музыканта, она повлияла на творчество греческих композиторов следующего (послевоенного) поколения. Сочинения Скалкотаса на материале танцевального фольклора составляют основу творческой деятельности греческих композиторов следующего (послевоенного) поколения.

Покоряет исключительная приверженность Скалкотаса музыке своей Родины. В отличие от композиторов неофольклорного направления из других стран, в произведениях которых применялись экзотические лады, ритмы, тембры других народов, Скалкотас последовательно использовал исключительно греческий музыкальный материал. В этом его подход отчасти напоминает И. Ф. Стравинского, основные сочинения которого в духе неофольклоризма опираются на русские народные песни, хотя ими и не исчерпываются. Особое внимание греческого композитора к танцевальной музыке сближает его с другим видным представителем неофольклоризма – Б. Бартоком.

Автор «36 греческих танцев» стал первым композитором, кто отразил идеи неофольклоризма на материале музыки одного этноса, преимущественно в танцевальной сфере и с успехом, с успехом применял в разработке народного мелоса современные техники письма. В этом состоит историческое значение его наследия и выдающаяся роль «36 греческих танцев» для большого симфонического оркестра.

Композитор-новатор, открывший новую главу в греческой музыке первой половины XX в., Скалкотас связал воедино различные художественные течения академической музыки, в значительной степени синтезировал их достижения, при этом именно неофольклоризм выступил централизующим компонентом его авторского стиля. Перспективой дальнейшей разработки темы является изучение всего наследия Скалкотаса, включая его сочинения додекафонного периода, системная оценка его роли в развитии европейского и мирового академического музыкального искусства. Осмысление вклада греческого композитора в транскрибирование народных мелодий также внесет свои коррективы в понимание исторических процессов становления и развития этномузыкологии как научной дисциплины.

Список литературы

на русском языке

1. *Алексеев, Э. Е.* Нотная запись народной музыки : Теория и практика / Э. Е. Алексеев; ВНИИ искусствознания. – М. : Советский композитор, 1990. – 165, [2] с. : ил., нот. ил. : ил. – ISBN 5-85285-051-9. – Текст : непосредственный.
2. *Алексеев, Э. Е.* Фольклор в контексте современной культуры / Э. Е. Алексеев. – М. : Советский композитор, 1988.– 278 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
3. *Асафьев, Б. В.* Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. – 276 с.: нот. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
4. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов); Ред., вступ. статья, с. 3–18, и коммент. Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Л. : Музыка, Ленингр. отдние, 1971. – 376 с., 1 л. портр.: нот. ил. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
5. *Асафьев, Б. В.* О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания : монография / Б. В. Асафьев; Сост., вступ. статья и коммент. д-ра искусствоведения А. Н. Дмитриева. – М. : Музыка, 1974. – 296 с.: нот. ил. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
6. *Асафьев, Б. В.* О народной музыке / Б. В. Асафьев; Сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Земцовского, А. Б. Кунанбаевой. – Л. : Музыка, 1987. – 247 с.: нот. , ил. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
7. *Аноянакис, Ф.* Музыка в современной Греции / Ф. Аноянакис. Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1958. – № 3.– С. 134–137. – ISBN нет.
8. *Аркадинос, В.* Новогреческая музыка / В. Аркадинос. Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1961. – № 3. – С. 180–182. – ISBN нет.

9. *Балакирев, М. А.* Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / Ред., предисл. и примеч. проф. Е. В. Гиппиуса. – М. : Музгиз, 1957. – 375 с. : портр.; – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
10. *Барток, Б.* Зачем и как собирать народную музыку / Б. Барток. – М. : Музгиз, 1959. – 48 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
11. *Барток, Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов / Б. Барток. – М. : Музыка, 1966. – 78 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
12. *Барток, Б.* Сборник статей / Б. Барток; [Сост. Е. И. Чигарева]. – М. : Музыка. 1977. – 262 с. : нот., ил. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
13. *Барток, Б.* Словацкие народные песни. – Братислава: Словенская Академия, 1959. – Т. 1. – 754 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
14. *Барток, Б., Кодай, З.* Предисловие к первому изданию. – Текст : непосредственный.// Венгерские народные песни : с примеч. / Предисл. Б. Бартока и З. Кодая. – М. : Музыка, 1977. – 33 с. – ISBN нет.
15. *Бачинская, Н. М.* Народные песни в творчестве русских композиторов / Н. М. Бачинская. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1962. – 216 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
16. *Бершадская, Т. С.* Гармония как элемент музыкальной системы / Т. С. Бершадская. – СПб. : Композитор, 1997. – 192 с. – Текст : непосредственный.
17. *Бершадская, Т. С.* К проблеме общей теории лада / Т. С. Бершадская. – Текст : непосредственный.// Музыкальная академия. – 1998. – № 3–4. Кн. 2. – С. 278–280.
18. Большая российская энциклопедия : официальный сайт. – М., 2004. – Текст : электронный. – URL: <https://bigenc.ru/music/text/1997025> (дата обращения: 22.12.2021).

19. *Бочаров, Ю. С.* Барочная сюита: знакомая и незнакомая / Ю. С. Бочаров. – Текст : непосредственный // Старинная музыка. – 2012. – № 4. – С. 11–8. – ISBN нет.
20. *Брагинская, Н. А.* Музыкальные диалоги Игоря Стравинского : монография / Н. А. Брагинская. – СПб. : Композитор, 2023. – 344 с. – ISBN 978-5-87991-161-9. – Текст : непосредственный.
21. *Брагинская, Н. А.* Стравинский в стиле Espanol / Н. А. Брагинская. – Текст : непосредственный // Искусство музыки : теория и история. – 2012. – № 4. – С. 19–32.
22. *Вершинина, И. Я.* Ранние балеты Стравинского: Жар-птица. Петрушка. Весна священная : монография / И. Я. Вершинина; [АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР]. – М. : Наука, 1967. – 223 с., 3 л. ил. : ил., нот. ил.; – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
23. *Власова, Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга / Н. О. Власова. – М. : ЛКИ, 2007. – 424 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
24. *Воробьев, И. С.* К вопросу об адаптации фольклорной традиции в современном композиторском творчестве / И. С. Воробьев // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 4. – С. 65–70. – Текст : непосредственный.
25. Восточнославянский фольклор : Словарь научной и народной терминологии. – Минск: изд-во «Наука и техника», 1993. – 478 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
26. *Головинский, Г. Л.* Композитор и фольклор : из опыта мастеров XIX–XX веков : очерки: монография / Г. Л. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.: нот. ил.; – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
27. *Григорьева, Г. В.* Бела Барток и Эдисон Денисов. – Текст : непосредственный // Бела Барток сегодня. – М. : Моск. гос. консерватория, 2012. – С. 123–130. – ISBN 978-5-89598-281-5.

28. *Гусев, В. Е.* Фольклор : История термина и его современные значения / В. Е. Гусев. – Текст : непосредственный // Советская этнография. – 1966. — № 2. – С. 3–21. – ISBN нет.
29. *Гусев, В. Е.* Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. – 319 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
30. *Демидова, И. А.* Валерий Гаврилин и фольклор. Архивные материалы в творческом наследии композитора : монография / И. А. Демидова. – СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2014. – 213, [2] с.: ноты, портр., табл., факс. – ISBN 978-5-7379-0774-7. – Текст : непосредственный.
31. *Денисов, А. В.* Музыкальные цитаты : справочник / А. В. Денисов. – СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2013. – 222 с. : табл. – ISBN 978-5-7379-0752-5. – Текст : непосредственный.
32. *Друскин, М. С.* Игорь Стравинский : Личность. Творчество. Взгляды. 2-е изд., испр. и доп. / М. С. Друскин. – Л.; М. : Советский композитор, 1979. – 230 с. – Текст : непосредственный.
33. *Друскин, М. С.* О западноевропейской музыке XX века / М. С. Друскин. – М. : Советский композитор, 1973. – 271 с. – Текст : непосредственный.
34. *Друскин, М. С.* Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин. – Л. : Ленинградская филармония, 1936. – 207 с. – Текст : непосредственный.
35. *Жоссан, Н. Ю.* О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века / Н. Ю. Жоссан. – Текст : непосредственный // Вестник Башкирского университета. – 2013. – Т. 18. – № 1. – С. 105–108. – ISSN 1998-34812.
36. *Земцовский, И. И.* Фольклор и композитор : теоретические этюды о русской советской музыке : монография / И. И. Земцовский. – Л.; М. :

Советский композитор, Ленингр, отд-ние, 1978. – 174 с. : нот. – ISBN нет.
– Текст : непосредственный.

37. *Земцовский, И. И.* Этномузыкознание : столетний путь. – Текст : непосредственный // Народная музыка : история и типология : Памяти профессора Е. В. Гиппиуса (1903–1985) / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова; [Ред.-сост. И. И. Земцовский]. – Л. : ЛГИТМИК, 1989. – 185,[1] с. : нот., нот. ил. – С. 7–17. – ISBN нет.

38. *Луганская, Э. А., Зайцева Е. А.* Бела Барток. Наследие фольклориста / Э. А. Луганская, Е. А. Зайцева. – М. :Южно-Российский музыкальный альманах, 2019. – С. 62–66. – DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-12010>. – Текст : непосредственный.

39. *Иванова, Л. П.* Типология фольклоризма в русской музыке XX века : специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение) : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Лариса Павловна Иванова, СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2005. – 305 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

40. *Иоанну, М., Попова, И. С.* Греческий танец «Сиртос» в балете Никоса Скалкотаса «Море» / М. Иоанну, И. С. Попова. – Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.– 2022. – Вып. 4. – С. 6–17.

41. *Иоанну, М., Попова, И. С.* Работа композитора Н. Скалкотаса с Архивом музыкального фольклора Мельпо Мерльев ходе создания сюиты «36 греческих танцев» / М. Иоанну, И. С. Попова. – Текст : непосредственный // Opera musicologica. – 2022. – Т. 14. № 1. –С. 67–83.

42. *Иоанну, М., Попова, И. С.* Региональная специфика традиционных греческих танцев : сиртос, каламатьянос, сушта / М. Иоанну, И. С. Попова. – Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. –2022. – Вып. 6. – С. 6–20.

43. *Иоанну, М.* «36 греческих танцев» Никоса Скалкотаса : композиторский подход к обработке фольклора / М. Иоанну. – Текст : непосредственный // Сборник статей иностранцев, обучающихся в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. – 2016. – № 8. – С. 32–42.
44. *Иоанну, М.* Характерные танцы в педагогических традициях национального хореографического образования Республики Кипр / М. Иоанну. – Текст : непосредственный // Ежегодный альманах студенческого научного общества / Академия русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 1. – С. 59–70.
45. *Климовицкий, А. И.* О творческом процессе Бетховена [Текст] : Исследование. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. – 175 с., 6 л. ил. : нот. ил. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
46. *Колмыков, С. Я.* Новогреческая музыка / С. Я. Колмыков Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1971. – № 1. – С. 130–134.
47. *Кунтурис, Г.* Основоположник новогреческой музыки Манолис Каломирис и его Вторая симфония : специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение) : автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Г. Кунтурис. – СПб., 2018. – 20 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
48. *Кунтурис, Г.* У истоков новогреческой композиторской школы / Г. Кунтурис. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 2010. – № 3. – С. 171–175.
49. *Мазель, Л. А.* Вопросы анализа музыки : Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1978. – 352 с. : нот. ил. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

50. *Мазель, Л. А.* О мелодии : [Текст] / Л. А. Мазель. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1952. – 299, [1] с.: нот. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
51. *Мазель, Л. А.* О природе и средствах музыки : Теоретический очерк / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1983. – 72 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
52. *Мазель, Л. А.* Проблемы классической гармонии : [Текст] / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1972. – 616 с. : схем., нот. ил. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
53. *Мартынов, И. И.* Бела Барток. Очерк жизни и творчества / И. И. Мартынов. – М. : Музгиз, 1956. – 168 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
54. *Мартынов, И. И.* Греция / И. И. Мартынов. – Текст : непосредственный // Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1970. – С. 346–347.
55. *Михайловская, Н. М.* Греческие музыканты / Н. М. Михайловская. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1954. – № 3. С. 87–90.
56. Музыкальная форма : учебник для муз. училищ / Ю. Н. Тюлин, Т. С. Бершадская, И. Я. Пустыльник, А. А. Пэн, Т. Г. Тер-Мартirosян, А. Г. Шнитке; общ. ред. проф. Ю. Н. Тюлина. – М. : Музыка, 1974. – 2-е изд., испр. и доп. – 358 с.: нот. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
57. Народное музыкальное творчество: учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. – СПб. : Композитор, 2005. – 567с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
58. *Нестьев, И. В.* Бела Барток. 1881–1945 : Жизнь и творчество : монография / И. В. Нестьев. – М. : Музыка, 1969. 798 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
59. *Павлишин, С.* Арнольд Шёнберг : монография / С. Павлишин. – М. : Композитор, 2001. – 480 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

60. *Ручьевская, Е. А.* Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – М. : Музыка, 1977. – 160 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
61. *Савенко, С. И.* Мир Стравинского : монография / С. И. Савенко. – М. : Композитор, 2001. – 327 с., [11] л. ил., портр. : ил., нот. – ISBN 5-85285-492-1. – Текст : непосредственный.
62. *Способин, И. В.* Музыкальная форма: [Учеб. для муз. уч-щ и вузов] / И. В. Способин. – 7-е изд. – М. : Музыка, 1984. – 400 с. : нот., нот. ил. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
63. *Стравинский, И. Ф.* Хроника. Поэтика / И. Ф. Стравинский. – М. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 386 с. – ISBN 978-5-98712-015-6. – Текст : непосредственный.
64. *Стравинский, И. Ф.* Хроника моей жизни / И. Ф. Стравинский. – СПб. : Композитор, 2005. – 80 с. – ISBN 5-85285-724-6. – Текст : непосредственный.
65. *Смирнов, В. В.* Игорь Федорович Стравинский : учебное пособие / В. В. Смирнов. – СПб. : Композитор, 2008. – 80 с. – ISBN 978-5-7379-0379-4. – Текст : непосредственный.
66. *Фалья, М. де.* Статьи о музыке и музыкантах / М. де Фалья; [Пер. с исп., вступ. статья, с. 5-27, и примеч. Е. Бронфин]. – М. : Музыка, 1971. – 111 с. : ил. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
67. *Фин, Н.* Об обработках венгерских народных песен в творчестве Б. Бартока. – Текст : непосредственный // Бела Барток : сборник статей / Сост. Е. И. Чигарёва. – М. : Музыка, 1977. С. 123–145. – ISBN нет.
68. *Худеков, С. Н.* История танцев : в 4 ч. : учебник / С. Н. Худеков. – СПб. : Типография «Петербургской газеты», 1913. – Ч. 1. – 308 с. : ил., цв. ил. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
69. *Цукерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений : вариационная форма : учебник для музыкальных вузов / В. А. Цукерман. – М. : Музыка, 1974. – 241 с. : нот. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

70. *Шабалина, Т. В.* Рукописи И. С. Баха : Ключи к тайнам творчества / Т. В. Шабалина. – СПб. : Logos, 1999. – 438, [1] с.: ил. нот., факс. – ISBN 5-87288-207-6. – Текст : непосредственный.
71. *Шёнберг, А.* Письма / А. Шёнберг; [Э. Штайн]. – СПб. : Композитор, 2008. – 464 с. – ISBN: 978-5-7379-0115-8. – Текст : непосредственный.
72. *Яблоков, В., Борисова, Е. Н.* Бела Барток : Композитор, фольклорист, медиатор культур / В. Яблоков, Е. Н. Борисова. – Текст : непосредственный // М. : Художественное образование и наука. – 2019. – № 4 (21). – С. 101–108. – ISBN нет.
73. *Яницкая, М. Д.* Методика собирания и записи танцевального фольклора : учебное пособие / М. Д. Яницкая. – М., 1981. – 44 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
74. *Ярустовский, Б. М.* Игорь Стравинский / Б. М. Ярустовский – Л. : Музыка, 1982. – 264 с. : ил., нот.; – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

На английском и французском языках

75. *Barker, A.* Greek Musical Writings : II : Harmonic and acoystic theory : textbook / A. Barker. – Cambridge & New York : Cambridge University Press, 1990. – 592 p. – ISBN 978-0521302203. – Text : direct.
76. *Bellos, G.* Μουσική και χορός – Αναφορά στους ρυθμούς της Ηλείου. – Text : direct // 18th World Meeting in Dancing Research, 22 February 2017 : thesis / Κόνιτσα Ιωαννίνων. – Ιωάννινα, 2017. – 113 σ. – ISBN miss.
77. *Bodossaki lectures on demend* : официальный сайт. – Греция, 2019. – Текст : электронный. – URL: <https://www.blod.gr/lectures/opseis-tis-ethnikis-sholis-o-nikos-skalkotas-kai-i-anadeiksi-tis-dimotikis-paradosis-meso-ton-36-ellinikon-horon/> (дата обращения : 14.05.2020).

78. *Bourgault-Ducoudray, L.-A.* Trente melodie populaires de Grece & d' Orient :Pour chant et piano : collection / L.-A. Bourgault-Ducoudray. – Paris : H. Lemoine et Cie pref., 1876. – 24, 87 p. : score. – Text : direct.
79. Chalkis : электронный ресурс. Текст : электронный. – URL: <https://www.google.com/maps/place/Chalcis> (дата обращения: 02.06.2022).
80. Communauté Grecque des Alpes Maritimes [официальныйсайт]. Текст : электронный. – URL: <https://cgdam.org/2020/11/11/la-choregraphie-dyvonne-de-chirico-sur-une-musique-de-nikos-skalkottas/> (дата обращения : 14.05.2020).
81. Deutsche Allgemeine Zeitung. – 1929. – № 10. Текст : электронный. – URL: <https://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/list/title/zdb/2807323X/-/1929/#jun> (дата обращения : 14.05.2020).
82. Elikonas : электронный ресурс. Текст : электронный. – URL: <https://www.google.com/maps/search/Πρόδρομος+Ελικώνος+Βοιωτίας> (дата обращения : 02.06.2022).
83. Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Culture Foundation (ELIA-MIET). Performing Arts Documents collection :официальныйсайт. – Афины, 2017. Текст :электронный. – URL: <http://www.elia.org.gr/digitized-collections/photographic-archive/>(датаобращения : 14.05.2020).
84. *Jaklitsch, N. M.* Manolis Kalomiris (1883–1962) – Nikos Skalkottas (1904–1949) : Griechische Kunstmusik zwischen Nationalschule und Moderne : doctoral dissertation of musicology / Nina Maria Jaklitsch; [Place of examination : Universität Wien]. – Wien, 2000. – 372 p. – ISBN miss. – Text : direct.
85. *Levidou, K.* A dubious mission; Skalkottas's Vision of Truly Greek Music and his 36 Greek Dances / K. Levidou. – Text : direct // International Musicological Conference, Athens 2013 :thesis / University of Athens. – Athens, 2014. – P. 255– 266.

86. *Levidou, K.* A Museum of “Greekness”: Skalkottas's 36 Greek Dances as a Record of his Homeland and Time/ K. Levidou. – Text : direct // Music, Language and Identity in Greece defining a national art music in the nineteenth and twentieth centuries, Routledge: London 2019:thesis / University of London. – London, 2019. – P. 178 – 195.
87. *Mantzourani, E.* A reappraisal of Nikos Skalkottas dodecaphonic compositional techniques / E. Mantzourani. – Text : direct // Crossroads : Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity, Greece 2011 / Aristotle University of Thessaloniki. – School of Music Studies. – Athens, 2011. – P. 1– 20.
88. *Mantzourani, E.* HansKeller, Nikos Skalkottas: An Original Genius / E. Mantzourani. – Text : direct // Tempo. – 2013. – Vol. 67. – No. 52/134. – P. 4–15.
89. *Mantzourani, E.* The life and twelve-note music of Nikos Skalkottas : monograph / E. Mantzourani. – London : Routledge, 2011. – 440 p. – ISBN 978-0-7546-5310-3 – Text : direct.
90. Music, Language and Identity in Greece : Defining a national art music in the nineteenth and twentieth centuries : collection / P. Tambakaki, P. Vlagopoulos, K. Levidou, Beaton. – London : Routledge, 2021. – 332 p. – ISBN 978-1032088730. – Text : direct.
91. Musical Folklore Archives Melpo Merlier (M.F.A.) :официальныйсайт. – URL:http://www.mla.gr/archive_pubMusic_en.php.
92. *Keller, H.* Nikos Skalkottas: an original genius / H. Keller. – Text : direct // The Listener. – 1954. – Vol. 52. – № 1345. – 2011 p. – ISBN miss.
93. Nikos Skalkottas(1904–1949),From Berlin to Athens. Lorenda Ramou (piano), CD: официальный сайт. – Германия, 2017. Текст : электронный. – URL: http://www.musicweb-international.com/classrev/2019/Jun/Skalkottas_piano_BIS2364.htm

94. Nikos Skalkottas Archive: Текст : электронный. – URL: <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/60249> (дата обращения : 05.05.2020).
95. Nikos Skalkottas – Folk song : официальный сайт. – Греция, 2014. Текст : электронный. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dor2xGiBW1M> (дата обращения : 16-04-2020).
96. Nikos Skalkottas / Yvonne de Chirico: Dance of the waves : официальный сайт. – Греция, 2017. Текст : электронный. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bmkc-vcafA4> (дата обращения : 15.04.2016).
97. Nikos Skalkottas / Yvonne de Chirico : The Trawler : официальный сайт. – Греция, 2017. Текст : электронный. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=8_ncWfVP0Sc (дата обращения : 15.04.2016).
98. *Papagiannopoulou, P., Tsougras, C.* Modality as a Creative Source in the Second Movement of Nikos Skalkottas's Concerto for Two Violins(Variations on the Rebetiko Song “Tha pao ekei stin Arapia”) / P. Papagiannopoulou, C. Tsougras. – Text : direct // Series Musicologica Balcanica. – 2020. – № 1. P. 355–374. – e-ISSN: 2654-248X. DOI:<https://doi.org/10.26262/smb.v1i2.7946>.
99. *Ramou, L.* La restitution de la chorégraphie d’Yvonne de Chirico sur la musique du Chalutier et de la Danse des vagues de Nikos Skalkottas: un exemple de danse et de musique de ballet à Athènes en 1948. – Текст : электронный// La Revue du Conservatoire. – № 6. – Paris, 2017. [Электронный ресурс]. URL: <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1888> (дата обращения: 14.05.2020).

100. *Ramou, L.* The Gnomes (dance suite, original version for solo piano), 1939 / L.Ramou. –Text : direct // The multifaceted Nikos Skalkottas conference, Athens 2019 :thesis / Athens Conservatoire. – Athens, 2020. – P. 255– 266.
101. *Ramou, L.* The presentations of the suite “The Land and the Sea of Greece” : an unpublished letter by Polyxene Mathéy about her meetings and collaboration with Nikos Skalkottas / Lorenda, R. – Text : direct // Nikos Skalkottas A Greek European / ed. H. Vrontos. – 2008. – P. 418–438.
102. *Rice, T.* May It Fill Your Soul : Experiencing Bulgarian Music : textbook / T. Rice. – Chicago : University of Chicago Press, 1994. – 38 p. – ISBN 978-0226711225. – Text : direct.
103. *Romanou, K.* Bella Bartok and Nikos Skalkottas / K. Romanou. – Text : direct // Bartók’s Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work, Budapest 22–24 March 2006 : thesis / Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. – Budapest, 2006. – P. 1–12.
104. Serbian and Greek music art : A patch to western music history : collection/ Y. Belonis, B. Milanovic, M. Milan, N. Poulakis, K. Romanou, K. Tomasevic. – Chicago : Intellegt, 2009. – 214 p. – ISBN 1841502782. – Text : direct.
105. *Siopsi, A.* The maiden and death : A comparative reading of the homonymous compositions of Nikos Skalkottas and Antiochos Evangelatos as narrations of Greek tradition / A. Siopsi. –Text : direct // Musicology. – 2004. – Vol. 1. – № 4. – P. 83–89.
106. *Stratou, D.* Greek Traditional Dances: monograph / D. Stratou. – Athens:Greek Educational Books Organisation, 1979. – 192 p. – ISBN miss. – Text : direct.
107. The New Grove Dictionary of Music and Musicians : Pandoura / J. W. McKinnon. – London : Macmillan Pres, 1984. – 10 p. – ISBN miss. – Text : direct.

108. *Thornley, J.* “I beg you to tear up my letters...” Nikos Skalkotas last year in Berlin (1928–1933) / J. Thornley. – Text : direct // Byzantine and Modern Greek Studies. – 2002. – Vol. 26. – № 1. – P. 178–217.
109. Tinos : электронный ресурс. Текст : электронный. – URL: <https://www.google.com/maps/place/Tinos> (дата обращения : 02.06.2022).
110. *Trotter, W. R.* Priest of Music : The Life of Dimitri Mitropoulos : monograph / W. R. Trotter. – U.S. : Amadeus, 2003. – 530 p. – ISBN 978-0931340819. – Text : direct.
111. *Wanek, N. M.* Η μουσική ζωή στην Ελλάδα απο το 1933 εως το 1949 / N. M. Wanek. – Text : direct // Πολυφωνία – 2006. – Vol. 8. – № 3. – P. 1–6.
112. *William, M. L.* Researches in Greece / M. L. William. – Text : direct // J. Booth. – 1814. – № 1. – P. 64–65.
113. *Zervos, G.* Aspects of hellenicity in Nikos Skalkottas's music / G. Zervos. – Text : direct // The national element in music, International Musicological Conference, Athens 18–20 of January 2013:thesis / Megaron-The Athens concert hall.– Athens, 2013. – P. 288–294.
114. *Zervos, G.* Nikos Skalkottas as a Greek International Composer / G. Zervos. –Text : direct // Nikos Skalkottas zum 100. Geburtstag (1904–1949), Wien 10 Dezember 2004 : thesis / Academie de Wissenschaften. – Wien, 2003. – P. 103–111.

На греческом языке

115. Αθηνοδρόμιο : официальный сайт. – Греция, 2002. Текст : электронный. – URL: <https://www.athinodromio.gr/νίκος-σκαλκώτας-η-θάλασσα/> (дата обращения : 05.05.2020).
116. Ακαδημία γραμμάτων και τεχνών Διαγωνισμός. – Текст : непосредственный// Η μουσική ζωή. – 1931. – № 1. – Σ. 3–4.

117. Αρχείο μουσικού πολιτισμού βορείου αγαίου : официальный сайт. – Митилини, 2017. – Текст : электронный. – URL: <http://music-archive.aegean.gr/showInstrument.php?id=22&lng=Z3JlZWs> (дата обращения : 22.12.2021).
118. Ασσιώτης, Γ. Κυπριακοί Χοροί : Αντρικοί και Γυναικείοι : εγχειρίδιο / Γ. Ασσιώτης. – Λευκωσία : Printco Ltd, 1962. – 253 σ. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
119. Βασιλειάδου, Μ. Βύρωνας Φιδετζής : 36 Ελληνικοί Χοροί, ένα μουσικό μνημείο της νέας Ελλάδας / Μ. Βασιλειάδου. – Текст : электронный // Η καθημερινή, 2021. – № 6. – URL: <https://www.kathimerini.gr/culture/561388201/vyronas-fidetzis-36-ellinikoi-choroi-ena-moysiko-mnimeio-tis-neas-elladas/> (дата обращения : 14.05.2020).
120. Βραζιτούλης Γ. Μ. Ο Νίκος Σκαλκώτας στο Βερολίνο (1921–1933) / Γ. Μ. Βραζιτούλης. – Текст : электронный // Ιχνηλατώντας την Ιστορία. – 2008. – № 7. – URL: https://www.giannena.gr/ihtmlatontas%20tin%20istoria/Vrazitoulis_G_Nikos_Skalkotas_Verolino.aspx (дата обращения : 05.05.2020).
121. Βρόντος, Χ. Για τον Νίκο Σκαλκώτα : μονογραφία / Χ. Βρόντος. – Αθήνα : Νεφέλη, 1999. – 155 σ. – ISBN 9789602114384. – Текст : непосредственный.
122. Δεμερτζής, Κ. Αναφορά στην διεθνή διάσταση της Σκαλκωτικής βιογραφίας / Κ. Δεμερτζής. – Текст : электронный // Τιμητικός τόμος αρχιεπισκόπου Δημητρίου. – 2001. – № 1. – URL: <http://www.kostasbeys.gr/articles.php?s=3&mid=1096&mnu=1&id=23148> (дата обращения : 14.05.2020).
123. Δεμερτζής, Κ. Η Σκαλκωτική ενορχήστρωση : Μια εισαγωγή στο ιδεολογικό και συνθετικό σύστημα του Νίκου Σκαλκώτα : μονογραφία / Κ. Δεμερτζής. – Αθήνα: Παπαζήσης, 1998. – 404 σ. – ISBN 978-96002-1278-5. — Текст : непосредственный.

124. *Δεμερτζής, Κ.* Παράλληλα κείμενα για τον Σκαλκώτα : Συγκεντρωμένα άρθρα, κριτικές, μικρές αγγελίες, ανακοινώσεις, σημειώσεις και ομιλίες δημοσιευμένες στην «Προοδευτική Εύβοια» και «Καθημερινή Εύβοια» (1980–1997) : μονογραφία / Κ. Δεμερτζής. – Αθήνα: Ορφέως, 2020. – 442 σ. – ISBN 9789607266972. – Текст : непосредственный.
125. *Δραγούμης, Μ.* Άγνωστα στοιχεία για το ταξίδι της Μέλπως Μερλιέ στη Ρούμελη / Μ. Δραγούμης. – Текст : электронный // TAR. – 2007. – № 1. – URL: <http://www.tar.gr/content/content.php?id=547> (дата обращения: 05.05.2020).
126. Δοξαριές, Κρητική λύρα κατασκευής Δημήτρη Αντωνάκη : официальный сайт. – Крит, 2005. – Текст : электронный. – URL: <https://doxaries.gr/40-gallery/μουσικα-οργανα/100-κρητικη-λυρα-κατασκευη-αντωνακακη.html> (дата обращения : 22.12.2021).
127. Εγκυκλοπαίδεια της Παγκόσμιας Μουσικής : Σε 8 τ. / Αθήνα : Εγκυκλοπαίδεια, 1993. – Τ. 5 – 582 σ. – ISBN 978-9-60326-001-1. – Текст : непосредственный.
128. Ένας έλληνας ευρωπαίος: συλλογή / Ε. Βαροπούλου, Μ. Bichsel, Χ. Βρόντος , Κ. Δεμερτζής, Γ. Ζερβός , L. Holtmeier , Α. Κώστιος , Ε. Μαντζουράνη, Ι. Μπελώνης, Λ. Ράμου, Α. Ρικάκης, J. Thornley, Β. Φιδετζής, Ν. Χριστοδούλου; επιμέλεια Χάρης Βρόντος. – Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2019. – 564 σ. – ISBN 978-960-476-015-2. – Текст : непосредственный.
129. *Ζερβός, Γ.* ΟΝίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20 ου αιώνα : μονογραφία / Γ. Ζερβός. – Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2001. – 342 σ. – ISBN 978-960-7554-25-3. – Текст : непосредственный.
130. *Καλομοίρης, Μ.* Η μουσική της Ελλάδας / Μ. Καλομοίρης. – Текст : непосредственный// Η μουσική ζωή. – 1931. – № 1. – Σ. 9–10.

131. ΚΕΡΕΜ, Θρακιώτικη Γκάιντα : официальный сайт. – Αфины, 2009. Текст : электронный. URL: <https://kerem.org/μαθήματα/θρακιώτικη-γκάιντα/> (дата обращения : 22.12.2021).
132. *Μερλιέ, Μ.* Τα τραγούδια της Ρουμέλης : συλλογή / Μ. Μερλιέ. – Αθήνα : Βιβιοπωλείων Ι. Ν. Σιδερά, 1931. – 96 σ. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
133. *Μαλιάρας Ν.* Το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη : μονογραφία / Ν. Μαλιάρας. – Αθήνα : Παπαρηγορίου Κ. – Νάκας Χ., 2001. – 392 σ. – ISBN 9789607554246. – Текст : непосредственный.
134. Μουσείο ελληνικών λαϊκών μουσικών οργάνων Φοίβου Ανωγειωνάκη : Κέντρο Εθνομουσικολογίας : официальный сайт. – Αфины, 2021. – Текст : электронный. – URL: <https://www.archaiologia.gr/blog/photo/ζουρνάς-μουσείο-ελληνικών-λαϊκών-μου/> (дата обращения: 22.12.2021).
135. Μουσείο Μπενάκη : официальный сайт. – Греция, 2016. – Текст : электронный. – URL: <https://www.benaki.org/index.php?lang=el> (дата обращения : 14.05.2020).
136. Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπος Μερλιέ :официальный сайт. – Греция,2017. Текст : электронный. – URL: <http://www.mla.gr/> (дата обращения : 14.05.2020).
137. *Μπικάκης, Ο.* Εισαγωγή στην Εκμάθηση Κρητικής Λύρας 1 : εγχειρίδιο / Ο. Μπικάκης. – Αθήνα : Fagotto, 2021. – 56 σ. – ISBN 9790801151919. – Текст : непосредственный.
138. *Μυστακίδης Δ.* Το λαούτο : τροπικότητα και εναρμόνιση : εγχειρίδιο / Δ. Μυστακίδης – Αθήνα : Πριγκηπέσσα, 2013. – 306 σ. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
139. *Νικολόπουλος, Α.* Ένας αητός / Α. Νικολόπουλος. – Текст : непосредственный // Φόρμιξ. – 1909. – 15 Δεκ. (№ 15) – Σ. 17–18,

140. Νίκος Σκαλκώτας, ένας έλληνας ευρωπαίος : συλλογή / Ε. Βαροπούλου, Μ. Bischel ,Χ. Βρόντος [κ.ά.]; επιμέλεια : Χάρης Βρόντος. – Αθήνα : Μουσείο Μπενάκη, 2008. – 564 σ. – ISBN 9789604760152. – Текст : непосредственный.
141. Νίκος Σκαλκώτας – Στο τελευταίο αναλόγιο : официальный сайт. – Греция, 2013. – Текст : электронный. – URL:<https://www.youtube.com/watch?v=0q8afg-6kP0> (дата обращения : 15.04.2016).
142. Ο κύριος μουσικός : официальный сайт. – Афины, 2000. Текст : электронный. – URL: <https://dimandron.sites.sch.gr/wordpress/ellinika-paradosiaka-moysika-organa/> (дата обращения : 22.12.2021).
143. Οργανοποιείον Ιωάννης Ρομπογιαννάκης : официальный сайт. – Крит, 2021. – Текст : электронный. – URL: <http://www.rompogiannakis.com/el/music-instruments/laouto/laouto2.html> (дата обращения : 22.12.2021).
144. Παπαδάκης, Γ. Ελληνικά λαϊκά όργανα : Το σαντούρι. Μύθοι και πρωτόγονοι / Γ. Παπαδάκης. – Текст : непосредственный// Δίφωνο. – 1996. – № 5. – Σ. 78–84.
145. Παπαϊωάννου, Γ. Γ. Νίκος Σκαλκώτας – Μια προσπάθεια είσδυσεις στον μαγικό κόσμο : μονογραφία / Γ. Γ. Παπαϊωάννου. – Αθήνα : Παπαγρηγορίου – Νάκια Χ., 1997. – 916 σ. – ISBN 9789607554321. – Текст : непосредственный.
146. Παχτικός, Γ. 260 Δημοτικά Άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, Νησών του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος συλλεγέντα και παρασημανθέντα : συλλογή / Γ. Παχτικός. – Αθήνα : Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1905. – 414 σ. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

147. *Ράφτης, Α.* Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού : μονογραφία / Α. Ράφτης. – Αθήνα : Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δώρα Στράτου», 1995. – 806 σ. – ISBN 9789607204110. – Текст : непосредственный.
148. *Ράφτης, Α.* Λούψικο Κονιτσάς : Τραγούδια και χοροί του γάμου : μονογραφία / Α. Ράφτης, Α. Τσίου. – Αθήνα : Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δώρα Στράτου», 2003. – 143 σ. – ISBN 9789607204141. – Текст : непосредственный.
149. *Ράφτης, Α.* Ο κόσμος του Ελληνικού χορού : μονογραφία / Α. Ράφτης. – Αθήνα : Πολύτυπο, 1985. – 248 σ. – ISBN 9789607204127. – Текст : непосредственный.
150. *Ράφτης, Α.* Χορός, πολιτισμός και κοινωνία : μονογραφία / Α. Ράφτης. – Αθήνα : Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δώρα Στράτου», 1993. – 168 σ. – ISBN 9789608510685. – Текст : непосредственный.
151. *Ρεματά, Α.* Συλλογή Αρίων Η μουσική των ελλήνων ως διεσώθη απο των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερα : συλλογή / Α. Ρεματά, Π. Α. Ζαχαρία. – φωνή και πιάνο. – Αθήνα : Κωστακιώτης Λάμπρος Παλαιοβιβλιοπωλείο Βιβλιογνωσία, 1917. – 63 σ.: νότες. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
152. *Σκαλκώτας, Ν.* Η μουσικοκριτική / Ν. Σκαλκώτας. – Текст : непосредственный// Η μουσική ζωή. – 1931. – № 6. – Σ. 6-12.
153. *Σκαλκώτας, Ν.* Το δημοτικό τραγούδι / Ν. Σκαλκώτας. Текст:// Νεοελληνικά γράμματα. – 1938. – 23 Ιουλ. (№ 86) – Σ. 8–10. – Текст : непосредственный.
154. *Στράτου, Δ.* Οι λαϊκοί χοροί, ένας ζωντανός δεχμός με το παρελθόν : μονογραφία / Δ. Στράτου. – Αθήνα : Θέατρο Ελληνικών χορών «Δώρα Στράτου», 2020. – 134 σ. – ISBN 9789606824067. – Текст : непосредственный.
155. *Τσούγκρας, Κ.* Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: ένας «εθνικός» ή «παγκόσμιος» συνθέτης / Κ. Τσούγκρας. – Текст : непосредственный// «Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία: Παράδοση και

Παγκοσμιοποίηση», Αθήνα 24–26 Απριλίου 2007 : εργασία / Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. – Αθήνα. – Σ. 19–25.

156. *Τσούγκρας, Κ.* Στοιχεία ελληνικής δημοτικής μουσικής στο Παραμυθόδραμα του Νίκου Σκαλκώτα – συμβολικός συγκερασμός διατονικότητας και χρωματικότητας / Κ. Τσούγκρας. – Текст : непосредственный// Πολυφωνία. – 2012. (Vol. 20) – Σ. 21–24.

157. *Χατζηνίκος, Γ.* Νίκος Σκαλκώτας: Μια ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας : μονογραφία / Γ. Χατζηνίκος. – Αθήνα : Νεφέλη, 2006. – 198 σ. – ISBN 9789602118238. – Текст : непосредственный.

158. *Χριστοδούλου, Ν.* Νίκος Σκαλκώτας, 36 Ελληνικοί Χοροί ,αινίγματα και μύθοι. Το πιο γνωστό ή άγνωστο έργο της εθνικής μουσικής / Ν. Χριστοδούλου. – Текст : непосредственный// Νέος μουσικός ελληνομνήμων. – 2019. – Vol. 1. – № 4. – P. 71–82.

159. *Χριστοδούλου, Ν.* Το μπαλέτο «Η Λυγερή και ο Χάρος» του Νίκου Σκαλκώτα/ Ν. Χριστοδούλου. – Текст : непосредственный// Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες, Αθήνα 27–29 Μαρτίου 2009: εργασία / Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. – Αθήνα, 2009. – Σ. 68–83.

160. *Ψάχος, Κ.* 50 δημοτικά άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης : συλλογή / Κ. Ψάχος. – Αθήνα : Συλλογή ωδείου Αθηνών, 1930. – 240 σ. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

161. *Ψάχος, Κ.* Δημώδη άσματα Γορτυνίας : εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν, εκδιδόμενα δαπάνη του εν Πειραιεί Γορτυνιακού Συνδέσμου : συλλογή / Κ. Ψάχος. – Αθήνα :Κουλτούρα, 1923. – 161 σ. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

162. *Ψάχος, Κ.* Δημώδη άσματα Σκύρου, τρία θεσσαλικά, εν της Σαλαμίνας και εν των Ψαρών : εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν : συλλογή / Κ. Ψάχος. – Αθήνα : Σπυρίδωνος Κουσουλινού, 1910. – 55 σ. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

163. *Ψάχος, Κ.* Χορός του Ζαλόγγου / *Κ. Ψάχος* –Текст :
непосредственный// Φόρμιξ. – 1909. – № 15, 15 Δεκ. – Σ. 3–5.

Приложение 1

Указатель имён

Аскитопулу Нелли (*греч.* Ασκητοπούλου Νέλλη) – скрипачка. Познакомилась со Скалкотасом во время его поездки в Брюссель в 1922 г.

Бенакис Манолис (*греч.* Μπενάκης Μανώλης) (1843–1939) – греческий бизнесмен и политик, депутат, министр, мэр г. Афины, меценат и коллекционер.

Бурго-Дюкудре Луи-Альбер (*фр.* Bourgault-Ducoudray Louis-Albert) (1840–1910) – французский композитор, пианист и профессор истории и теории музыки в Парижской консерватории. Собирает народных песен Греции (в 1874–1875 гг.).

Вайль Курт Юлиан (*нем.* Weill Kurt Julian) (1900–1950) – немецкий композитор.

Варвоглис Мариос (*греч.* Βάρβογλης Μάριος) (1885–1967) – греческий композитор и дирижер.

Винфрид Циллиг (*нем.* Winfried Zillig) (1905–1963) – немецкий композитор, теоретик и дирижер.

Гёр Рудольф (*нем.* Goehr Rudolf) (1906–1981) – американский композитор, пианист и дирижер.

ГёрВальтер (*нем.* Goehr Walter) (1903–1960) – британский дирижер и композитор еврейского происхождения, родом из Германии.

Де Кирико Ивонни (*греч.* Ντε Κίρικο Υβόννη) (1920–1993) – хореограф, выпускница Венской консерватории. Преподавала танцы в Школе гимнастики, ритмики и танцев Поликсении Матей (Афины, Греция).

Демертзис Костис (*греч.* Δεμερτζής Κωστής) (род. 1965) – музыковед, исследователь творчества Никоса Скалкотаса. Его докторская

диссертация, изданная в виде монографии, является первым научным исследованием о композиторе, получившем международное признание.

Драгумис Маркос (*греч.* Δραγούμης Μάρκος) (род. 1934) – музыковед, заведующий Архивом музыкального фольклора Мельпо Мерлье. В 1991 г. был удостоен награды Афинской академии за вклад в музыкальное искусство, в 2008 г. получил почетную докторскую степень Афинского университета.

Дуниас Минос (*греч.* Δούνιας Μίνος) (1900–1962) – музыкальный критик. Работал в газете «Катимерини».

Закс Курт (*нем.* Sachs Curt) (1881–1959) – немецкий и американский музыковед, инструментовед, соавтор классификации музыкальных инструментов, известной как система Хорнбостеля–Закса, автор монографии «Всемирная история танца» (1933).

Каломирис Манолис (*греч.* Καλομοίρης Μανώλης) (1883–1962) – композитор, основоположник новогреческой национальной музыкальной школы, автор первых греческих учебников по теории музыки.

Кан Роберт (*нем.* Kahn Robert) (1865–1951) – немецкий композитор, пианист и музыкальный педагог.

Константинидис Яннис (*греч.* Κωνσταντινίδης Γιάννης) (1903–1984) – греческий композитор, дирижер и пианист. В области эстрадной музыки писал под псевдонимом Костас Яннидис, свои сочинения в академических музыкальных жанрах подписывал настоящим именем. Среди неофольклорных сочинений композитора: фортепианная сюита «12 островов», «Малоазиатская рапсодия» и «3 греческих танца» для симфонического оркестра, «10 греческих мелодий» для духового квинтета, «8 греческих островных танцев» для фортепиано.

Корацинос Никос (*греч.* Κορατζίνος Νίκος) (род. 1955) – музыкант-контрабасист, солист Афинского государственного оркестра.

Лаврангас Дионисиос (*греч.* Λαυράγκα Διονύσιος) (1860–1941) – греческий композитор, дирижер и педагог, представитель ионической музыкальной школы.

Ламбелет Георгиос (*греч.* Λαμπελέτ Γεώργιος) (1875–1945) – греческий композитор, дирижер, музыковед, представитель ионической музыкальной школы.

Логиадис Милтос (*греч.* Λογιάδης Μίλτος) (род. в 1965) – дирижер. Изучал теорию музыки и фортепиано в Национальной консерватории Афин, окончил Мюнхенскую академию по классу хорового и оркестрового дирижирования. С 1992 г. работает в Греции как дирижер с «Оркестром цветов».

Логотети-Мерлье Мельпо (полное имя, включая девичью фамилию) (*греч.* Λογοθέτη-Μερλιέ Μέλλω) (1889–1979) – музыковед и фольклорист, основательница Архива музыкального фольклора. Родилась и выросла в Константинополе, изучала музыковедение и фортепиано в Сорбонне (Франция), там же защитила диссертацию (PhD) по греческой народной музыке, автор сборников народных песен.

Левидис Димитриос (*греч.* Λεβίδης Δημήτριος) (1886–1951) – греческий композитор. Получил музыкальное образование в Греции и Швейцарии, развивал традиции французского импрессионизма.

Левиду Катерина (*греч.* Λεβίδου Κατερίνα) (род. в 1962) – музыковед и пианистка, автор нескольких научных работ о творчестве Скалкотаса.

Малиарас Никос (*греч.* Μαλιάρας Νίκος) (род. в 1959) – филолог, специалист по византийской филологии и истории, музыковед и музыкальный педагог. С 1995 г. по настоящее время преподает историю музыки на факультете музыкальных исследований Афинского университета.

Мандзарос Николаос (*греч.* Μάντζαρος Νικόλαος) (1795–1872) – греческий композитор, основатель ионической школы, автор музыки Национального гимна Греции (с 1966 г. – официального гимна Республики Кипр).

Матей Поликсения (*греч.* Ματέυ Πολυξένη)(1902–1999) – греческая пианистка, музыкальный педагог, хореограф, преподаватель танца. В 1925 г. окончила Лейпцигскую консерваторию (по классу профессора О. Вайнрайха), в 1936 г. – «Немецкую школу гимнастики, музыки и танца» (*нем.* «Deutsche Gymnastik, Wahlfach Musik und Beweunung»). С 1928 г. жила в Берлине, общалась со Скалкотасом. После возвращения в Грецию открыла в Афинах «Школу гимнастики, ритмики и танцев» (1938).

Мерлье Октавиос (*фр.* Merlier Octave) (1897–1976) – французский филолог, переводчик, специалист по греческому языку и литературе в Сорбонне (Франция). Являлся директором Французского института в Афинах (в 1925–1930-х гг.). Вместе со своей супругой Мельпо Мерлье основал Архив музыкального фольклора.

Милонас Костас (*греч.* Μυλωνάς Κώστας) (1889–1949) – исполнитель греческих лирических песен (тенор). Окончил Афинскую консерваторию (1920), работал за границей. Сделал карьеру в Европе, исполняя греческие песни и академический репертуар в немецкоязычных странах, записал десятки грампластинок.

Митропулос Димитрис (*греч.* Μητρόπουλος Δημήτρης) (1896–1960) – греческий дирижер, пианист и композитор. Учился музыке в Афинах, Брюсселе и Берлине. Работал ассистентом главного дирижера Берлинской оперы (1921–1925), был главным дирижером Симфонического оркестра Миннеаполиса в США (1937–1949), руководил оркестром Нью-Йоркского оперного театра и Метрополитен-опера (1954–1960).

Михаэлидис Солон (*греч.* Μιχαηλίδης Σόλων) (1905–1979) – композитор. Получил музыкальное образование на Кипре и во Франции. Основал Лимассольскую консерваторию, являлся художественным руководителем фестивалей в Салониках (Греция). Наиболее важные произведения: симфоническая поэма «Кипрская свобода» (1959), «Гимн Кипрской Республика» (1963), «Греческая сюита» для фортепиано.

Моралис Яннис (*греч.* Μόραλης Γιάννης) (1916–2009) – греческий художник. Его работы находятся в Национальной галерее Афин (*греч.* «Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας»).

Пагиумцис Стратос (*греч.* Παγιουμτζής Στράτος) (1904–1971) – греческий певец, исполнитель песен в стиле *ребетика*.

Папайоанну Марика (*греч.* Παπαϊωάννου Μαρίκα) (1904–1994) – пианистка, уроженка г. Афины. Училась в Парижской высшей национальной консерватории музыки и танца (*фр.* «Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris») и Женевской консерватории (*фр.* «Conservatoire de musique de Genève»). Много концертировала в Европе (с 1929).

Папайоанну Яннис (*греч.* Παπαϊωάννου Γιάννη) (1915–2000) – архитектор, пианист, музыкальный деятель и композитор. Преподавал историю музыки в Консерватории «Афинэон» (*греч.* «Αθήναιον») в Афинах (1952–1967) и в Колледже «Пирс» (Pierce College) в Лос-Анджелесе (США, Калифорния) (1967–1969). Активно выступал как пианист, являлся организатором многих концертов и фестивалей, в том числе современной музыки. Был лично знаком со Скалкотасом (с 1928 г.). Автор статей и монографий о Скалкотасе и других греческих композиторах.

Пахтикос Георгиос (Παχτικός Γεώργιος) (1869–1916) – филолог, музыкант, собиратель фольклора. Первоначальное образование получил в Константинополе, изучал филологию в Афинском университете и

музыковедение в Национальной консерватории в Афинах. Собирал и изучал народную музыку, в особенности, фольклор Малой Азии. С 1895 г. постоянно проживал в Константинополе.

Перра Маргарита (*греч.* Πέρρα Μαργαρίτα) (1908–1950) – оперная певица (сопрано). Родилась в Македонии, училась в Берлинской музыкальной школе, выступала в Берлинской городской опере (с 1926). Сотрудничала со Скалкотасом.

Працика Кула (*греч.* Πράτσικα Κούλα) (1899–1984) – греческий хореограф, танцовщица, преподаватель. Работала в Греции и за рубежом.

Псахос Константинос (*греч.* Ψάχος Κωνσταντίνος) (1869–1949) – музыковед, фольклорист, византинист, композитор и педагог. Родился в Константинополе, был церковным певчим, изучал и преподавал теорию византийской и европейской музыки, музыкальный фольклор. В 1904 г. стал директором византийской и духовной музыкальной школы при Афинской консерватории. В 1919 г. покинул свой пост и вместе с композитором М. Каломирисом основал Национальную музыкальную консерваторию в Афинах.

Раму Лорента (*греч.* Ράμου Λορέντα) (р. 1960) – пианистка. Окончила Афинскую национальную консерваторию, училась во Франции: в Национальной консерватории региона Булонь-Бийанкур (*фр.* Conservatoire National de Regionde Boulogne-Billancourt) и Национальной консерватории музыки в Париже (*фр.* Conservatoire National Superieur de Musique). В 2006 г. записала и выпустила со звукозаписывающей компанией BIS альбом «Скалкотас. Земля и море», в который вошли пять балетов в переложении для фортепиано.

Респиги Отторино (*итал.* Respighi Ottorino) (1879–1936) – итальянский композитор.

Риадис Эмилиос (*греч.* Ριάδης Αμιλίος) (1880–1935) – греческий композитор, пианист и поэт.

Сакеллариу Лукия (*греч.* Σακελλάριου Λουκία) (1915–1970) – хореограф, танцовщица. Работала в Национальном Театре (Афины), создала собственную танцевальную школу, где ученики занимались академическими и народными танцами, гимнастикой.

Сальвиуччи Джованни (*итал.* Salviucci Giovanni) (1907–1936) – итальянский композитор, ученик Отторино Респиги и Альфредо Казелла.

Склавос Георгиос (*греч.* Σκλάβος Γεώργιος) (1888–1976) – греческий композитор, музыкальный критик, педагог, одна из ключевых фигур национальной музыкальной школы.

Спиридон-Филискос Самарас (*греч.* Σπυρίδων–Φιλίσκος Σαμάρας) (1861–1917) – греческий композитор ионической школы. Наиболее известны его оперы.

Теодоракис Микис (*греч.* Θεοδωράκης Μίκης) (1925–2021) – греческий композитор, политик. Один из самых значительных современных композиторов Греции во второй половине XX в. Являлся министром культуры страны, членом греческого парламента. Работал во всех жанрах академической музыки. Автор самой узнаваемой греческой мелодии — «Сиртаки» для фильма «Грек Зорбас» (1964).

Фидецис Вирон (*греч.* Φιδετζής Βύρων) (род. 1945) – греческий виолончелист и дирижер. Окончил Салоникскую консерваторию, Венскую музыкальную академию. В 1985–1992 гг. возглавлял камерный оркестр Греческой национальной оперы, с 1987 – постоянный дирижер, с 2005 – главный дирижер Афинского государственного оркестра. Параллельно, в 1990–1992 гг., возглавлял Симфонический оркестр Свердловской филармонии в Екатеринбурге.

Фон Ханненхайм Норберт (*нем.* von Hanneheim Norbert) (1898–1945) – немецкий композитор австро-венгерского происхождения.

Хатзидакис Манос (*греч.* Χατζιδάκης Μάνος) (1925–1994) — греческий композитор, поэт, автор песен, дирижёр и пианист.

Музыкальное образование получил в Афинах (Греция). Как композитор работает с 19 лет. Работал директором Государственного оркестра Афин (1975–1982), а также директором Государственной радиостанции и заместителем генерального директора Национальной оперы. В 1989 г. основал «Оркестр цветов».

Хесс Вилли (*нем.* Hess Willy) (1859–1939) – немецкий скрипач и альтист, музыкальный педагог.

Христодулу Никос (*греч.* Χριστοδούλου Νίκος) (род. в 1959 г.) – композитор, пианист, дирижер.

Цицанис Василис (*греч.* Τσιτσάνης Βασίλης) (1915–1984) – греческий композитор и певец XX в., писал в стиле *ребетика*.

Шмид Эрех (*нем.* Schmid Erich) (1907–2000) – швейцарский композитор и дирижер.

Ярнах Филипп (*нем.* Jarnach Philipp) (1892–1982) – немецкий композитор и музыкальный педагог. Окончил Парижскую консерваторию, преподавал в Кёльнской консерватории, в 1950 г. основал Гамбургскую Высшую школу музыки. Среди учеников: Курт Вайль, Бернд Алоис Циммерман и др.

Приложение 2

Карты Греции



Рис. 68. Карта Греции и соседних стран



Рис. 69. Карта Греции с обозначением регионов



Рис. 70. Карта Греции, где обозначена материковая часть страны (белый цвет) и островная часть (синий цвет)

Приложение 3

Список произведений Никоса Скалкотаса

Таб. 13. Список произведений Скалкотаса, созданных в период учебы в Берлине (1921–1933)

Тональные сочинения	
1927	Сонатина для фортепиано
Тональные произведения с использованием греческих мелодий	
1924	Греческая сюита для фортепиано
Атональные сочинения	
1927	15 маленьких вариаций для фортепиано соло
Произведения в стиле додекафонии	
1928	Первый струнный квартет
1929	Соната для фортепиано и скрипки
1929	Второй струнный квартет (утерян)
1929	Первый концерт для фортепиано, скрипки и оркестра
1930	Концерт для духовых
1931	Первый фортепианный концерт
1931	Октет

Таб. 14. Полный список сочинений композитора, разделенный на категории, в зависимости от применяемой им техники композиции и связи с фольклором (1934–1949)

Тональные сочинения с использованием греческих мелодий	
1934	«Четыре греческих танца», для симфонического оркестра
1933–1936	«36 греческих танцев», для симфонического оркестра
1938–1946	«Девушка и смерть», балет для камерного оркестра
1942–1948	«3 греческие песни» для виолончели и фортепиано
1943	«Островные картинки», балетная сюита для фортепиано
1947	«Древнегреческий марш», для симфонического оркестра

1947–1948	«Земля и море Греции», балет для фортепиано
1948	«Четыре картинки»(Four Images), балет для фортепиано
1948–1949	«Море», балет
1949	«Симфонietta си-бемоль минор», для большого симфонического оркестра
1949	«Греческий танец в до миноре», для симфонического оркестра
Тональные сочинения без использования греческих мелодий	
1948	Концертино До мажор для фортепиано с оркестром
Атональные сочинения с использованием греческих мелодий	
1939	«Гномы», танцевальная сюита
Атональные сочинения без использования греческих мелодий	
1940	Двойной концерт для скрипки, альты и медных духовых
1940	32 пьесы для фортепиано
1940	Соната № 2 для скрипки и фортепиано
1940	Сюита № 2 для фортепиано
1941	Сюиты № 3 и 4 для фортепиано
1942	Концерт для контрабаса с оркестром
Сочинения в технике додекафонии с использованием греческих мелодий	
1938	8 вариаций для фортепиано, скрипки и виолончели на греческую тему
1945	Концерт для двух скрипок с оркестром
1946	Маленькая сюита для скрипки и виолончели
1947	Дуэт для скрипки и виолончели
1949	Вторая маленькая сюита для скрипки и фортепиано
1944–1949	«С магией Майя», «драматическая сказка» для сопрано, 3 рассказчиков, хора и оркестра
Сочинения в технике додекафонии без использования греческих мелодий	
1938	Концерт для скрипки

1935	Трио для струнных № 2
1935	Симфоническая сюита № 1
1935	Концерт для двух фортепиано с оркестром
1935	Струнный квартет № 3
1935	Сонатины для фортепиано и скрипки № 3 и 4
1937	Фортепианный концерт № 2
1939	Концерт для фортепиано и 10 духовых инструментов № 3
1942	«Возвращение Одиссея», увертюра для оркестра
1944	Largo Symphonico для оркестра (Симфоническая сюита № 2)
1949	«Болеро», «Ларго», «Серената», «Сонатина», «Нежная мелодия», пьесы для виолончели и фортепиано

Таб. 15. Источники мелодий, использованных в «36 греческих танцах»

Номер тетради	Мелодии из сборника и архива Мельпо Мерлье	Мелодии из сборника «Арион»
Тетрадь 1	1/I, «Один орёл» 5/I, «Критикос. “Мы не знали другого танца”» 7/I, «Сифнэйкос. “Колесо”» 11/I, «Ребята, кто бросил яблоко?»	2/I, «Критикос» 3/I, «Ипиротикос» 8/I, «Каламатьянос» 9/I, «Танец Залонго» 10/I, «Макэдоникос»
Тетрадь 2	1/II, «Сиртос» 2/II «Сифнэйкос. “У Святой Маркеллы”» 3/II, «Критикос. “Встану рано утром”» 4/II, «Нисиотикос. “Одна девушка из Милопотамоса”»	6/II. «Чёрный платок» 10/II, «Эпитрапэзиос, Критикос»

	11/Π, «Μακεδονικος» 12/Π, «Πελοποννησιακος. “Παρενη πο имени Λιγος”»	
Τετραдь 3	5/Π, «В низине удеревни» 7/Π, «Χиотикос. “На южном пляже”» 12/Π, «Μαзохтос. “Стану птицей”»	3/Π, «Κλεφτικος» 4/Π, «Μоя Μαριори, μоя Μαριори» 9/Π, «Сочный поцелуй»

Приложение 4

Греческие народные музыкальные инструменты

Народные танцы в традиционной культуре Греции поддерживались исполнением танцевальных песен а *sappella* либо игрой на музыкальных инструментах (соло или в ансамбле), в том числе с пением.

Традиционный тип ансамбля, играющего под пляску, обычно включает три музыкальных инструмента, один из которых исполняет мелодию, второй осуществляет гармоническую поддержку и фактурное варьирование, а третий – ударный – ведет ритм. Если в ансамбле есть певец-солист, то функции инструментов перестраиваются: мелодический инструмент либо перестает играть, либо сопровождает пение инструментальной импровизацией.

Перечислим основные традиционные инструменты³⁸², сопровождающие греческие песни и танцы:

- лауто (λαούτο) [layto],
- даули (νταούλι) [dayli],
- зурнас (ζουρνάς) [zyrnas],
- гайда (γκάιντα) [gaida],
- критская лира (κρητική λύρα) [kritiki lira],
- сантури (σαντούρι) [santuri].

Лауто, в основном, применяется в аккомпанирующей функции (осуществляет аккордово-гармоническую поддержку пения или солирующих музыкальных инструментов). Зурнас, гайда, критская лира и сантури являются сольными инструментами, они ведут мелодию, а когда

³⁸² В составлении очерка использовались материалы из открытого ресурса «Главный музыкант»: Ο κύριος μουσικός: официальный сайт. Афины, 2000. URL: <https://dimandron.sites.sch.gr/wordpress/ellinika-paradosiaka-moysika-organa/> (дата обращения: 22.12.2021).

присутствует певец, импровизируют на основную мелодию. Даули задает ритм и преимущественно используется в прыжковых танцах для придания боевого характера.

Лауто³⁸³ – род струнного щипкового инструмента, потомка древнегреческой пандуры³⁸⁴. По внешнему виду лауто напоминает лютню³⁸⁵ и уд³⁸⁶. Инструмент имеет 4 двойные струны, каждая пара из которых настроена в октаву.

Строй лауто различается в зависимости от региональной разновидности инструмента. Настройка струн критского лауто (родом с

³⁸³ См. монографию об этом инструменте: Μυστακίδης Δ. Το λαούτο: τροπικότητα και εναρμόνιση: εγχειρίδιο. Αθήνα: Πριγκηπέσσα, 2013..

³⁸⁴ Древнегреческая пандура (αρχαιοελληνική πανδούρα) – струнный инструмент семейства лютневых и гитарных. На древнегреческих произведениях искусства пандура изображена, начиная с III–IV вв. до н. э. См. об этом инструменте: The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Pandoura / J. W. McKinnon. London: Macmillan Press, 1984.

³⁸⁵ Лютня – струнный щипковый музыкальный инструмент, имеющий овальный корпус с ладами на грифе. Средневековые лютни имели четыре или пять парных струн, а извлечение звуков осуществлялось с помощью плектра. Позднее количество струн могло достигать от 14 до 19 (в эпоху барокко). В XVI в. лютня стала главным сольным инструментом своего времени. Различные варианты лютни использовались с древнейших времён в Египте, Хеттском царстве, Греции, Древнем Риме и т. д.

³⁸⁶ Уд (греч. ούτι) – струнный щипковый инструмент, известный в странах Ближнего и Среднего Востока, в том числе в Сирии, Египте, Греции, Турции, Иране и т. д., считается предшественником лютни. Уд был завезён в Европу во времена арабского завоевания Пиренейского полуострова. См. об этом: Большая российская энциклопедия: официальный сайт. М., 2004. URL: <https://bigenc.ru/music/text/4215424> (дата обращения: 22.12.2021).

о. Крит) – кварттовая³⁸⁷: $e^m - a^m - d^1 - g^1$ (здесь и далее – снизу вверх). Лауто из островной части Греции также имеет кварттовый строй, расположенный на кварту выше критского: $a^m - d^1 - g^1 - c^2$. Последняя разновидность лауто в настоящее время более широко распространена в Греции, тогда как критский лауто локализован в регионе происхождения (См. Рисунок 71).



Рис. 71. Лауто³⁸⁸

Даули³⁸⁹ – ударный музыкальный инструмент. В византийский период использовался как военное орудие, поднимавшее боевой дух воинов. Распространен на Кавказе, в Средней Азии, Иране, Болгарии, Турции.

Размеры даули довольно существенно различаются: его длина колеблется от 23 до 100 см, ширина – от 20 до 60 см. На даули играют небольшими изогнутыми палочками из разных пород дерева с утолщением на конце. Звучание инструмента резкое, щелкающее. Во время игры музыкант правой рукой держит более короткую и тяжелую палочку

³⁸⁷При обозначении строя музыкальных инструментов здесь и далее надстрочный знак обозначает октаву: «m» – малую, «1» – первую и т. д.

³⁸⁸ Οργανοποιείον Ιωάννης Ρομπογιαννάκης: официальный сайт. Крит, 2021. URL: <http://www.rompogiannakis.com/el/music-instruments/laouto/laouto2.html> (дата обращения: 22.12.2021).

³⁸⁹Εγκυκλοπαίδεια της Παγκόσμιας Μουσικής. Σε 8 τ. – Αθήνα: Εγκυκλοπαίδεια, 1993. Τ. 5.

копанос (κόπανος), левой – более длинную и тонкую палочку *вица* (греч. βίτσα).

В настоящее время даули бытует во всех регионах Греции, в особенности, в северной части страны (Эпире, Македонии, Фракии) и на острове Крит.



Рис. 72. Даули³⁹⁰

Зурнас и гайда вошли в традиционную греческую музыку из балканских стран, где они обычно используются как сольные инструменты. Из числа греческих регионов, зурнас и гайда чаще встречаются на севере страны: в Эпире, Македонии и Фракии.

Зурнас представляет собой язычковый деревянный духовой музыкальный инструмент с двойной тростью. Конструкция инструмента включает деревянную трубку с раструбом и несколькими (обычно 8–9) отверстиями. Основные отверстия располагаются на лицевой части инструмента, а одно – на противоположной (тыльной) стороне. За пределами Греции этот музыкальный инструмент распространен на Ближнем и Среднем Востоке, в Средней Азии. Зурнас считается одним из предшественников гобоя, поскольку имеет двойную трость.

³⁹⁰ Μουσείο ελληνικών λαϊκών μουσικών οργάνων Φοίβου Ανωγειωνάκη: Κέντρο Εθνομουσικολογίας: официальный сайт. Афины, 2021. URL: <https://www.archaiologia.gr/blog/photo/vtaouli-μουσείο-ελληνικών-λαϊκών-μου/> (дата обращения: 22.12.2021).

Диапазон зурнаса составляет порядка полутора октав. Тембр инструмента – яркий и пронзительный. Зурнас используется во время массовых деревенских праздников и свадеб для сопровождения танцев.



Рис. 73. Зурнас³⁹¹

Гайда³⁹² – балканская разновидность духового инструмента типа волынки. Используется как солирующий инструмент, но также применяется для игры в ансамблях и для аккомпанирования пению. Попала в Грецию из Азии в I в. н. э. Гайда известна многим народам на Балканах, в том числе грекам, албанцам и южным славянам.

Гайда состоит из мешка из овечьей или козьей кожи, обеспечивающего приток воздуха, и двух игровых трубок, сделанных из дерева (кизила, тростника или бамбука). Трубки имеют цилиндрическую форму и длину около 25–30 см. На одной из них располагается 7 игровых отверстий с лицевой стороны и 1 – с противоположной, позволяя воспроизвести звукоряд в объеме октавы. Вторая трубка не имеет отверстий и тянет один музыкальный звук (бурдон). Гайда используется для

³⁹¹ Μουσείο ελληνικών λαϊκών μουσικών οργάνων Φοίβου Ανωγειωνάκη: Κέντρο Εθνομουσικολογίας: официальный сайт. Афины, 2021. URL: <https://www.archaiologia.gr/blog/photo/ζουρνάς-μουσείο-ελληνικών-λαϊκών-μου/> (дата обращения: 22.12.2021).

³⁹² Rice T. May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music: textbook. – Chicago: University of Chicago Press, 1994.

поддержки танцев в традиционной музыке двух греческих регионов: Македонии и Фракии.



Рис. 74. Гайда³⁹³

Критская лира³⁹⁴ – трехструнный смычковый музыкальный инструмент грушевидной формы, распространенный преимущественно на Крите и других островах. Происхождение инструмента связано с византийской лирой. Строй критской лиры – квинтовый: $g^m - d^1 - a^1$. Части инструмента изготавливаются из ценных пород древесины, струны используются кишечные или металлические.

Данный инструмент широко используется в традиционной музыкальной культуре Крита – как сольный, так и аккомпанирующий.



³⁹³ КЕПЕМ, Θρακιώτικη Γκάιντα: официальный сайт. Афины, 2009. URL: <https://kerem.org/μαθήματα/θρακιώτικη-γκάιντα/> (дата обращения: 22.12.2021).

³⁹⁴ Μπικάκης Ο. Εισαγωγή στην Εκμάθηση Κρητικής Λύρας 1: εγχειρίδιο. Αθήνα: Fagotto, 2021. 56 σ.

Рис. 75. Критская лира³⁹⁵

Сантури³⁹⁶ – струнный музыкальный инструмент, род цимбал. На нем играют двумя легкими молоточками – *мизрабами* (греч. μίζράμπ), обтянутыми по краям кожей.

Считается, что этот древний музыкальный инструмент был изобретен в Персии, откуда распространился позднее в Индию и Китай, а также на Ближний Восток и Балканы. Корпус сантура изготавливается из дерева и имеет форму равнобедренной трапеции, струны – металлические, расположены параллельно друг другу. Для усиления звучания струны дублируются (один звук воспроизводят от 2 до 5 струн), поэтому их число может достигать 100–110 единиц. Диапазон инструмента составляет около трех с половиной октав. Инструменталисты используют сантури как сольный инструмент, а также в сочетании с другими (в ансамблях), где он воспроизводит чаще всего ритмизованную аккордовую вертикаль.

Сантури распространен в культуре Эгейских островов, куда попал с греческим населением, переселившимся сюда после малоазийской катастрофы 1922 г.



Рис. 76. Сантури³⁹⁷.

³⁹⁵ Δοξαριές, Κρητική λύρα κατασκευής Δημήτρη Αντωνάκη: официальный сайт. Крит, 2005. URL: <https://doxaries.gr/40-gallery/μουσικα-оргανα/100-κρητικη-λυρα-κατασκευησ-αντωνακακη.html> (дата обращения: 22.12.2021).

³⁹⁶ Παπαδάκης Γ. Ελληνικά λαϊκά όργανα: Το σαντούρι. Μύθοι και πρωτόγονοι // Δίφωνο. 1996. № 5. Σ. 78–84.

На Ионических островах, граничащих с Италией, бытуют музыкальные инструменты европейской традиции, такие как гитара, аккордеон и мандолина. Они аккомпанируют итальянским песням и танцам, адаптированным греческой культурной традицией.

В дополнение к приведенным выше инструментам в современной греческой культуре для аккомпанирования народным танцам привлекаются инструменты академической музыкальной традиции, такие как скрипка, кларнет, фортепиано и т. д.

Однако, как в прошлом, так и в настоящем греческой традиционной музыки основу инструментального ансамбля под танцы составляют лауто и даули. Кроме того, набор музыкальных инструментов различается в зависимости от региональной принадлежности и степени влияния соседних стран. В северной части страны велико присутствие зурнас и гайды, на Крите – критской лиры, на Эгейских островах – сантури, на Ионических островах – мандолины, гитары и аккордеона.

³⁹⁷Αρχείο μουσικού πολιτισμού βορείου αγαίου: официальный сайт. Митилини, 2017. URL: <http://music-archive.aegean.gr/showInstrument.php?id=22&lng=Z3JlZWs> (дата обращения: 22.12.2021).

Приложение 5

Либретто сочинений Скалкотаса³⁹⁸

5.1. Драматическая сказка «С магией Майя»

Первая сцена

1. Вступление.

«Танос, молодой мужчина, ищет женщину, в которую он влюбился, увидев однажды в лунную ночь. Он очень одинок, не общается с жителями села и со своим братом. Накануне 1 мая жители села собираются на годовой праздник. Старуха Фото, мать Таноса, остается дома, чтобы присматривать за внуком. Убаюкивая его, она рассказывает ему историю о феях»³⁹⁹.

2. Сказка.

«Танос подслушивает конец сказки, которую рассказывает мать. Он узнает о том, как мужчина может завоевать любовь феи. Для этого он должен украсть ее платок в ночь на 1 Мая»⁴⁰⁰.

Вторая сцена

3. Вступление

4. Танец фей.

³⁹⁸ Здесь и далее все переводы с греческого языка выполнены М. Иоанну.

³⁹⁹ Текст на языке оригинала: «Ο Θάνος, ένας νεαρός εργένης, περνά τη ζωή του αναζητώντας τη γυναίκα που ερωτεύτηκε μια μέρα σε μια φεγγαρόλουστη νύχτα. Είναι πολύ μοναχικός, δεν επικοινωνεί με τους χωριανούς και με τον παντρεμένο αδερφό του. Την παραμονή της 1ης Μαΐου οι κάτοικοι του χωριού μαζεύονται για τη γιορτή του χρόνου. Η γριά Фото, η μητέρα του Θάνου, μένει στο σπίτι για να φροντίζει τον εγγονό της. Καθώς τον αλοκοιμίζει, του λέει μια ιστορία για νεράιδες». (Скалкотас Н. «С магией Майя»: драматическая сказка для голоса и ф-но. NSA MLGLV. Коллекция: 001., Номер каталога: 1. Номер архива: 2018. 1 с.: нот).

⁴⁰⁰ Текст на языке оригинала: «Ο Θάνος κρυφακούει το τέλος της ιστορίας που λέει η μητέρα του και μαθαίνει πώς ένας άντρας μπορεί να κερδίσει την αγάπη μιας νεράιδας. Για να γίνει αυτό, πρέπει να της πάρει το μαντήλι το βράδυ της 1ης Μαΐου» (Там же).

«Ночью Танос снова выходит на поиски возлюбленной. Рядом с озером он видит разговаривающих и танцующих фей. Он узнает свою идеальную любовь – фею Аргиро»⁴⁰¹.

5. Любовная сцена Аргиро и Таноса.

«Танос берет платок феи и держит его, не обращая внимания на угрозы феи, до самого рассвета. Аргиро падает в его объятия»⁴⁰².

Третья сцена

6. Песня Аргиро.

«Танос и Аргиро живут в браке и абсолютно счастливы. Аргиро стала женщиной и забыла, что была феей. Находясь дома, она поет песню. Ее сестры-феи, переодетые цыганами, навещают ее, но Аргиро их не узнает. Случайно она находит свой платок, но не вспоминает свое прошлое»⁴⁰³.

7. Маленькая танцевальная песня.

«В канун 1 мая Танос решает пойти на карнавал со своей женой. Деревенские девушки поют песню. Светает»⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ Текст на языке оригинала: «Το βράδυ ο Θάνος ξαναβγαίνει να ψάξει και δίπλα σε μια μικρή λίμνη βλέπει νεράιδες να μιλάνε και να χορεύουν. Αναγνωρίζει την ιδανική του αγάπη – τη νεράιδα Αργυρώ» (Там же).

⁴⁰² Текст на языке оригинала: «Ο Θάνος παίρνει το μαντήλι της νεράιδας και το κρατάει αγνοώντας τις απειλές της νεράιδας μέχρι να ξημερώσει. Η Αργυρώ πέφτει στην αγκαλιά του» (Там же).

⁴⁰³ Текст на языке оригинала: «Ο Θάνος και η Αργυρώ είναι παντρεμένοι και απόλυτα ευτυχισμένοι. Η Αργυρώ έγινε άνθρωπος, ξέχασε ότι ήταν νεράида. Ο Αργυρώ τραγουδάει ένα τραγούδι στο σπίτι. Την επισκέπτονται οι νεράидες αδερφές της, μεταμφιεσμένες σε τσιγγάνες, αλλά εκείνη δεν τις αναγνωρίζει. Η Αργυρώ βρίσκει κατά λάθος το μαντήλι, αλλά δεν θυμάται το παρελθόν της» (Там же).

⁴⁰⁴ Текст на языке оригинала: «Την παραμονή της 1ης Μαΐου, ο Θάνος αποφασίζει να πάει στο καρναβάλι με τη γυναίκα του. Τα κορίτσια του χωριού τραγουδούν ένα τραγούδι» (Там же).

Четвертая сцена

8. Народная песня «Уже ночь, кого я увижу?»⁴⁰⁵.

9. Народный танец.

«Аргиро и девушки начинают танцевать *сиртос*, а цыгане играют на музыкальных инструментах»⁴⁰⁶.

10. Танец фей.

«Танец ускоряется и переходит в “Танец Фей”. Аргиро внезапно вспоминает свое прошлое и убегает с феями, переодетыми цыганами»⁴⁰⁷.

Пятая сцена

11. Прелюдия.

12. Плач матери.

13. Финал.

«1 мая Танос умирает от горя. Его мать Фото оплакивает своего ребенка»⁴⁰⁸.

5. 2. Балет «Море»

«Море – музыкально-театральный народный балет. Я написал этот балет для конкретного танцевального спектакля. Яркие фантастические образы связаны с жизнью морского мира, остальные – с миром людей.

⁴⁰⁵ Текст на языке оригинала: «Δημοτικό τραγούδι "Νύχτωσε, ποιόνε θα ιδώ"» (Там же).

⁴⁰⁶ Текст на языке оригинала: «Η Αργυρώ και τα κορίτσια αρχίζουν να χορεύουν τον σурτό χορό, ενώ οι τσιγγάνοι παίζουν μουσικά όργανα» (Там же).

⁴⁰⁷ Текст на языке оригинала: «Ο χορός επιταχύνεται και γίνεται ο “Ο Χορός των Νεραϊδών”. Η Αργυρώ θυμάται ξαφνικά το παρελθόν της και τρέχει με τις νεράιδες μεταμφιεσμένες σε τσιγγάνες» (Там же).

⁴⁰⁸ Текст на языке оригинала: «Την 1η Μαΐου ο Θάνος πεθαίνει από θλίψη. Η μητέρα του η Φοτό θρηνεί το παιδί της» (Там же).

Сюжет балета таков: Ночь. Молодой моряк лежит на берегу моря и видит сон. Сначала ему видится семья, родной дом и друзья. Однако через некоторое время начинается сильная буря, слышен грозный шум волн.

Постепенно стихия успокаивается, и моряк видит лодку с поющими рыбаками, а в море – дельфинов и рыбок. После того, как рыбаки уходят в море, он опять остается один и наслаждается красотой природы.

Вдруг моряк видит прекрасную женщину, танцующую на морской глади. “Кто это?” – думает он. Оказывается, это Русалка – морская фея, а рядом с ней ее брат – Александр Великий. Приходят местные жители. Они спрашивают друг друга: “Жив ли Александр Великий?”, и все отвечают: “Он жив”. В этом балете соединяются сказка о Русалке и история Александра Великого, фантастика и история.

После этого моряк просыпается и понимает, что это была лишь греза. Он рад и одновременно печален. В конце он встает и поет последнюю мелодию – “Гимн морю”⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ Текст на языке оригинала: «Νύχτα. Ένας νεαρός ναύτης ξαπλώνει στην ακτή και βλέπει ένα όνειρο. Πρώτα, βλέπει την οικογένεια, το σπίτι και τους φίλους του. Ωστόσο, μετά από λίγο αρχίζει μια δυνατή καταιγίδα, ακούγεται ένας τρομερός ήχος κυμάτων. Σταδιακά, τα στοιχεία ηρεμούν και ο ναύτης βλέπει μια βάρκα με ψαράδες που τραγουδούν, και δελφίνια και ψάρια στη θάλασσα. Αφού οι ψαράδες πάνε στη θάλασσα, μένει πάλι μόνος του και απολαμβάνει την ομορφιά της φύσης. Ξαφνικά, ο ναύτης βλέπει μια όμορφη γυναίκα να χορεύει στην επιφάνεια της θάλασσας. "Ποιος είναι αυτός;" σκέφτεται. Αποδεικνύεται ότι αυτή είναι η Γοργόνα – μια θαλάσσια νεράιδα, και δίπλα της είναι ο αδερφός της – ο Μέγας Αλέξανδρος. Έρχονται οι ντόπιοι. Ρωτούν ο ένας τον άλλο: «Ζει ο Μέγας Αλέξανδρος;» και όλοι απαντούν «Ζει». Αυτό το μπαλέτο συνδυάζει την ιστορία της Γοργόνας και την ιστορία του Μεγάλου Αλεξάνδρου, τη φαντασία και την ιστορία. Μετά από αυτό, ο ναύτης ξυπνά και συνειδητοποιεί ότι ήταν μόνο ένα όνειρο. Είναι χαρούμενος και λυπημένος ταυτόχρονα. Στο τέλος, σηκώνεται και τραγουδά την τελευταία μελωδία – "Ύμνος στην θάλασσα"»